

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

1932-1933. — N° 45

A PROPOS DE RODIN

QUELQUES

MÉCANISMES PSYCHOLOGIQUES

PRÉSIDENT A L'ACTIVITÉ ESTHÉTIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN MÉDECINE

présentée et soutenue publiquement le Vendredi 9 Décembre 1932

PAR

Albert-Marcel-Étienne-Joseph SIGOGNEAU

ELÈVE DU SERVICE DE SANTÉ DE LA MARINE

Né aux SABLES-D'OLONNE (Vendée), le 12 juillet 1905.

Examineurs de la Thèse	{	MM. MAURIAC, professeur.....	Président.
		BONNIN, professeur.....	Juges.
		PERRENS, agrégé.....	
		DELMAS-MARSALET, agrégé.	

BORDEAUX

IMPRIMERIE-LIBRAIRIE DE L'UNIVERSITÉ

Y. CADORET, DELMAS, SUCCESSEUR

3-6, Place Saint-Christoly

1932

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX
FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

1932-1933. — N° 45

A PROPOS DE RODIN
QUELQUES
MÉCANISMES PSYCHOLOGIQUES
PRÉSIDENT A L'ACTIVITÉ ESTHÉTIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN MÉDECINE

présentée et soutenue publiquement le Vendredi 9 Décembre 1932

PAR

Albert-Marcel-Étienne-Joseph SIGOGNEAU

ÉLÈVE DU SERVICE DE SANTÉ DE LA MARINE

Né aux SABLES-D'OLONNE (Vendée), le 12 juillet 1905.

Examineurs de la Thèse	{	MM. MAURIAC, professeur.....	Président.
		BONNIN, professeur.....	Juges.
		PERRENS, agrégé.....	
		DELMAS-MARSALET, agrégé.	

BORDEAUX
IMPRIMERIE-LIBRAIRIE DE L'UNIVERSITÉ
Y. CADORET, DELMAS, SUCCESEUR
3-6, Place Saint-Christoly

1932

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE DE BORDEAUX

M. SIGALAS..... Doyen.

PROFESSEURS HONORAIRES :

MM. POUSSON, MOURE, W. DUBREUILH, RIVIÈRE, BARTHE,
DENIGÈS, AUCHÉ, SELIER.

PROFESSEURS

MM.	MM.
Clinique médicale..... MAURIAC.	Zoologie et parasitologie..... MANDOU.
id..... CASSAET.	Médecine expérimentale..... DUPÉRIÉ.
Clinique chirurgicale..... CHAVANNAZ.	Clinique ophtalmologique..... TEULIÈRES.
id..... BÉGOUIN.	Clinique chirurg. infantile et orthopédie..... ROCHER.
Pathologie et thérapeutiques générales..... CARLES.	Clinique gynécologique..... GUYOT.
Clinique d'accouchements..... ANDÉRODIAS.	Clinique méd. des maladies des enfants..... CRUCHET.
Anatomie pathol. et microscopie clinique..... SABRAZÈS.	Chimie biologique et médicale..... DELAUNAY.
Anatomie..... VILLEMIN.	Physique médicale et pharmaceutique..... SIGALAS.
Anatomie générale et histologie..... G. DUBREUILH.	Médec. coloniale et clin. des mal. exotiques..... BONNIN.
Physiologie..... PACHON.	Clinique des malad. cutanées et syphilitiques..... PETGES.
Hygiène..... LEURET.	Clinique des maladies des voies urinaires..... DUVERGEY.
Médecine légale et déontologie..... LANDE.	Clinique des malad. nerveuses et mentales..... ABADIE.
Electroradiologie et clin. d'électricité médic..... RÉCHOU.	Clinique d'oto-rhino-laryngologie..... PORTMANN.
Chimie..... CHELLE.	Toxicologie et hygiène appliquée..... LABAT.
Botanique et matière médicale..... BEILLE.	Hydrologie thérapeutique et climatologie..... GREYX.
Pharmacie..... DUPOUY.	Clinique dentaire..... CAVALIÉ.

MM MICHELEAU (Médecine générale). MURATET (Anatomie pathologique). GOLSE (Pharmacie).
LACOSTE (Histologie).

AGRÉGÉS EN EXERCICE :

MM.	MM.
Anatomie..... DUBECQ.	Chirurgie générale..... PAPIN.
id..... DUFOUR.	id..... JEANNENEY.
Physiologie..... FABRE.	id..... CHARRIER.
Parasitologie et sciences naturelles..... R. SIGALAS.	id..... LOUBAT.
Médecine générale..... N.	Obstétrique..... PERY.
id..... AUBERTIN.	id..... RIVIÈRE.
id..... DAMADE.	Ophtalmologie..... BEAUVIEUX.
id..... PIÉCHAUD.	Dermatologie et syphiligraphie..... JOULIA.
id..... DELMAS-MARSALET.	Chimie générale pharmac. et toxicologie..... VITTE.
Maladies mentales..... PERRENS.	

COURS COMPLÉMENTAIRES :

MM.	MM.
Médecine opératoire..... PAPIN.	Puériculture..... FAUGÈRE.
Physiologie..... FABRE.	Démonstrations et préparations pharmac..... GOLSE.
Accouchements..... PERY.	Zoologie et parasitologie..... R. SIGALAS.
Ophtalmologie.....	MM. { CABANNES (en congé). BEAUVIEUX (chargé). N. GOURDON. DELGUEL.
Orthopédie chez l'adulte, pour les accidentés du travail, les mutilés de guerre et les infirmes.	
Cours complémentaire annexe. — Prothèse et rééducation professionnelle	
id. Clinique dentaire	

Par délibération du 5 août 1879, la Faculté a arrêté que les opinions émises dans les Thèses qui lui sont présentées doivent être considérées comme propres à leurs auteurs, et qu'elle entend ne leur donner ni approbation ni improbation.

A LA MEMOIRE DE MON PERE

A MA MERE

Ce faible témoignage de ma reconnaissance infinie.

A MA FEMME

A TOUS LES MIENS

A MES AMIS

A MONSIEUR LE MÉDECIN GÉNÉRAL DARGEIN

*Directeur de l'Ecole principale du Service de Santé de la Marine
et des Colonies,
Commandeur de la Légion d'honneur,
Croix de guerre,
Officier de l'Instruction publique.*

A MONSIEUR LE MÉDECIN EN CHEF MIRGUET

*Ancien Sous-Directeur de l'Ecole principale du Service de Santé de la Marine
et des Colonies,
Officier de la Légion d'honneur,
Officier d'Académie.*

A MONSIEUR LE PROFESSEUR FOREST

*Agrégé de philosophie,
Docteur ès lettres.*

A MONSIEUR LE MÉDECIN PRINCIPAL LE CHUITON,

*Professeur agrégé des Ecoles de la Marine,
Chevalier de la Légion d'honneur,
Croix de guerre.*

A MONSIEUR LE PROFESSEUR AGRÉGÉ DELMAS-MARSALET

Médecin des Hôpitaux.

A MONSIEUR LE PROFESSEUR AGRÉGÉ PERRENS

*Médecin-chef de la Maison de santé de Château-Picon,
Chevalier de la Légion d'honneur,
Croix de guerre.*

En le remerciant de nous avoir accordé
sa confiance et de nous avoir guidé par
ses conseils.

A MES JUGES

A MON PRESIDENT DE THESE

MONSIEUR LE PROFESSEUR MAURIAC

*Professeur de Clinique médicale à la Faculté de Médecine et de Pharmacie
de Bordeaux,*

*Médecin des Hôpitaux,
Chevalier de la Légion d'honneur,
Croix de guerre,
Officier de l'Instruction publique.*

Pour le très grand honneur qu'il nous
fait en acceptant la présidence de cette
thèse.

PLAN DU TRAVAIL

AVANT-PROPOS.

PREMIERE PARTIE

Rodin.

CHAPITRE I. — *L'œuvre* :

A. — *Sa statuaire*;

B. — *Ses Pensées* :

a) *L'Art, Entretiens réunis*, par Paul Gsell.

b) *Les cathédrales de France*.

CHAPITRE II. — *L'Homme* :

A. — *Sa vie*;

B. — *Esquisse de son Epoque*.

DEUXIEME PARTIE

Explication des mécanismes psychologiques qui présidèrent à la création artistique chez Rodin d'après quelques théories en cours.

ENTRÉE EN MATIÈRE.

CHAPITRE I. — *L'Impressionisme, ou des impressions vives servies par le besoin de modeler*.

CHAPITRE II. — *Le Jeu*.

CHAPITRE III. — *L'Intellectualisme*.

CHAPITRE IV. — *Les théories psychanalytiques de l'Art : Freud.*

CHAPITRE V. — *Solution sociologique de C. Lalo.*

CHAPITRE VI. — *Solution par « les personnages intérieurs », de L. Daudet.*

TROISIEME PARTIE

Tentative d'explication par le « mécanisme du Relatif et de l'Absolu. »

CHAPITRE I. — *Mécanisme du Relatif et de l'Absolu dans la création ayant trait à l'amour.*

CHAPITRE II. — *Les théories de Freud-Lalo-Daudet impliquent-elles ce mécanisme ?*

CHAPITRE III. — *Extension du « mécanisme du Relatif et de l'Absolu » : le relatif amoureux, le relatif extérieur, le relatif vital, le relatif intérieur et l'unique Absolu.*

CONCLUSIONS GENERALES

a) *Reprises des théories.*

b) *Le Tourment de Rodin; Platon, Plotin, La Doctrine chrétienne.*

c) *Quelques dernières remarques.*

A PROPOS DE RODIN

QUELQUES

MÉCANISMES PSYCHOLOGIQUES

PRÉSIDENT A L'ACTIVITÉ ESTHÉTIQUE

AVANT-PROPOS

Quand nous sommes arrivé à la Faculté de Bordeaux, en novembre 1928, nous avions en nous le goût de la littérature, de l'art et de la philosophie contracté, au cours de nos études secondaires, au Lycée de Limoges et au Lycée de Poitiers. Entre autres souvenirs, nous avons celui de notre Professeur de dessin du Lycée de Limoges, M. Quentin, qui, le printemps venu, nous emmenait sur les bords de la Vienne ou dans les rues du vieux Limoges, et qui faisait son possible pour nous transmettre l'intérêt des Beaux-Arts. Nous avions aussi le souvenir de notre Professeur de philosophie du Lycée de Poitiers, M. Forest, qui, en ses cours attendus et aimés, nous inculquait à tous le goût de la philosophie en nous exposant les graves problèmes qu'elle essaie de résoudre.

Dès nos premiers cours à la Faculté de Bordeaux, nous eûmes nos souvenirs transformés en de nouvelles réalités avec M. le Professeur Pachon, qui toujours venait nous faire ses conférences avec une serviette garnie d'auteurs, de livres

aux reliures de cuir et d'or, et qui nous lisait tel passage de Descartes ou de Pascal, nous montrant que telle découverte physiologique était contenue, en puissance ou en réalité, en telles ou telles lignes.

Et durant nos quatre années d'études, nous avons été enveloppé, en les murs de cette Faculté de Bordeaux, d'une atmosphère de littérature, de philosophie, d'érudition et d'art, nous rendant l'étude de la médecine tout particulièrement attrayante.

L'année suivante, ce fut M. le Professeur Mauriac qui arrivait à son cours la serviette bourrée de vieux « bouquins » et qui nous lisait tel passage de Malebranche et de Montaigne, traitant des infiniment petits ou des bienfaits de la maladie, à propos de la malariathérapie, ou de toute autre chose.

L'année qui vint après, nous écoutions M. le Professeur Perrens qui nous exposait, d'une façon si aillée, son art et qui nous ouvrait des horizons nouveaux dans tous les domaines, au fil de son discours. L'heure arrivait, était dépassée, et nous étions encore tous à l'écouter, songeant, qu'il nous soit permis de l'écrire très respectueusement, au merveilleux Silène dont parle Alcibiade.

Nous étions à peine sorti de son cours que nous entrions dans celui de M. le Professeur Creyx, qui, avec Brillat-Savarin, nous traitait l'obésité ou, avec Lucien de Samosate, la goutte, ou qui nous faisait ce cours définitif sur les champignons, tout en nous parlant des violons que Lavedan entendait dans le ciel en en dégustant ou de cette vieille peinture moyenâgeuse représentant Adam et Eve avec, comme feuille de vigne, un champignon. Nous avons eu l'occasion d'être un stagiaire dans le service hospitalier de M. le Professeur Creyx et nous lui devons de nous être replongé dans Hérodote, Eschyle, Sophocle, Aristophane, tant de l'entendre en parler et nous le conseiller nous eûmes le désir de ces lectures.

Et nous nous excusons de ne point évoquer d'autres souvenirs à propos de tous nos maîtres; mais il faudrait des

pages et des pages pour décrire tout cet enseignement médical, de la Faculté ou de l'Hôpital, si vivant, si illustré, si plein d'attrait.

Visitant le Musée Rodin, aux vacances 1929, nous eûmes l'idée de notre thèse. M. le Professeur Perrens voulut bien nous consacrer de trop courtes heures à nous instruire de sa conversation et de bien trop nombreuses heures à nous écouter. Nous avons fait notre possible pour ne pas tromper la confiance qu'il a eue en nous. Et nous nous excusons très respectueusement d'avoir évoqué Socrate à propos de ses cours, mais son pardon nous sera accordé vu notre toute simple sincérité, pourquoi ne pas oser dire ce que nous pensons de tous nos maîtres de la Faculté de Bordeaux que nous allons quitter. Nous avons fait tout notre possible pour répondre également à la confiance de M. le Professeur Mauriac, qui a bien voulu accepter d'être notre président de thèse.

Notre sujet est paramédical. Mais les rapports de l'art et de la médecine ne sont-ils pas nombreux, tout particulièrement en ce qui concerne la sculpture ? N'est-ce pas un docteur qui enseigne l'anatomie aux Beaux-Arts de chaque grande ville de France ? M. le Professeur Muratet à Bordeaux. La plastique ne peut se passer du docteur. Et, inversement, Michel-Ange, Vinci et bien d'autres grands artistes furent des premiers à s'occuper de dissection, de myologie, d'ostéologie, d'anatomie en un mot. L'art ne peut pas non plus se passer de la physiologie, et M. le Professeur Pachon nous faisait remarquer la cheville gonflée d'œdème de la jeune femme du monument à Gambetta, à Bordeaux. Peut-on représenter un paralytique, la douleur, la colère sans compter avec la physiologie ?

L'art, d'autre part, n'apparaît-il pas comme un grand moyen de repos et de délassement pour le médecin, un moyen de s'évader un peu de toutes ces misères humaines qu'il tente de toutes les forces de sa vie d'apaiser, de soulager, de guérir. C'est ainsi qu'à Paris il y a, chaque année, le Salon des docteurs artistes. C'est ainsi que bien des revues paramédi-

cales sont des revues artistiques et que bien des docteurs s'occupent d'art.

Et du point de vue éducatif, un homme qui sera habitué à la plastique, qui peindra ou dessinera, n'aura-t-il pas l'œil particulièrement apte à saisir les modifications morphologiques, tous les signes qui pourront indiquer quelque perturbation au médecin dès que le malade se présentera ?

En ce qui concerne Rodin, toute sa statuaire amoureuse ne touche-t-elle pas un peu à l'art érotique; de toutes façons, elle pose le problème de la beauté et de la sexualité et c'est un problème qui relève bien autant du médecin que du critique, que du sociologue, que du psychologue, que du philosophe.

C'est ainsi qu'à chaque page, dans Freud, dans l'ouvrage de M. Lalo, *La beauté et l'instinct sexuel*, dans l'*Hérédé* de M. Daudet, nous avons rencontré la médecine liée à l'art. En ce qui concerne Freud nous voulons parler de ses théories appliquées à l'esthétique, car il est évident, autrement, que le médecin de Vienne touche à la médecine !!

M. Baudoin, dont l'ouvrage *L'Art et la psychanalyse* nous a servi dans nos lectures se rattachant à Freud, vient lier d'une façon nouvelle art et médecine en faisant de la psychanalyse grâce à l'art. Il fait associer ses malades sur telle peinture et arrive ainsi à faire des cures psychanalytiques qu'il estime excellentes.

Enfin, en notre conclusion, nous reparlerons de la médecine et de l'art et de la philosophie; et nous croyons que personne ne pourra penser que nous sommes à mille lieux, en notre thèse, de la profession à laquelle nous allons bientôt avoir le très grand honneur d'appartenir.

Rodin, par toute sa statuaire amoureuse, par toute son œuvre, nous apparaît comme une image de notre propre monde, la complexité même. Cette statuaire si curieuse semble poser à tous de multiples problèmes; Rodin nous apparaît comme un grand moderne à côté du Dante, de Goethe. Son œuvre peut étonner en face de la statuaire antique;

comme l'œuvre du Dante, comme celle de Goethe, peut étonner en face de la civilisation grecque.

Il semble qu'il y ait entre les œuvres modernes et les œuvres antiques toute la différence de l'Océan et de la Méditerranée. Nous voudrions pénétrer en ce monde de pierre, de marbre, de bronze, le présenter, présenter les pensées de son créateur, sa vie, et alors nous voudrions pénétrer les mécanismes psychologiques qui présidèrent à l'élaboration de cette œuvre.

Nous nous excusons d'une entrée en matière si rapide, mais nous pensons que Rodin, en son œuvre, ses pensées, en sa vie, sera plus intéressant que tout ce que nous pourrions écrire.

PREMIÈRE PARTIE

Rodin.

CHAPITRE PREMIER

L'ŒUVRE

Présenter l'œuvre de Rodin en sa totalité nous semble impossible, au-dessus de nos forces. Une visite au Musée Rodin suffit à faire prendre conscience de la difficulté d'un tel travail. Le catalogue du musée, celui de 1929, dans lequel le conservateur, M. G. Grappe, a fait un « Essai de classement chronologique des œuvres d'Auguste Rodin », en cite plus de quatre cents. Il faut ajouter à cet ensemble purement sculptural, qui réalise bien à lui seul un monde nouveau dans le domaine de l'art, des milliers de dessins; quelques peintures à l'huile et des aquarelles, paysages pour la plupart; des pointes sèches; deux ouvrages : l'un, *l'Art, Entretiens réunis*, par Paul Gsell, dicté en quelque sorte par Rodin, et l'autre, *les Cathédrales*, écrit par lui.

Pour avoir une idée plus complète encore de cette création, il faut se rappeler que presque toutes les œuvres de Rodin connues de nous s'échelonnent de 1880 à 1917, date de sa mort. C'est donc son œuvre à partir de quarante ans que renferme l'Hôtel Biron. Toute une création de jeunesse, de 17 ans

à 40, est perdue pour nous, abîmée ou égarée dans des déménagements.

Il faut encore songer à tout son travail de plein air, la décoration de plusieurs monuments en Belgique et en France; enfin, Rodin travailla plusieurs années à la Manufacture de Sèvres.

Il semble bien que nous avons là un exemple peu commun, sinon unique en l'histoire de l'art, dans cette œuvre fabuleuse ayant pour unique créateur Rodin, et nous nous trouvons bien embarrassé devant la nécessité de la présenter.

Nous allons schématiquement la diviser en bustes, sujets et monuments. Nous diviserons les sujets eux-mêmes en : sujets où la pensée domine, sujets tenant à l'affection fraternelle, sujets qui traitent de la femme et de l'amour, sujets mythologiques, sujets symboliques.

Nous prendrons pour chaque groupe les œuvres connues de tous et celles qui pourront les compléter, afin que cet ensemble puisse donner une image aussi fidèle que possible de l'œuvre de Rodin. Dans chaque groupe, le choix des œuvres répondra au catalogue du musée, ce catalogue qui déjà nous a servi si grandement à mettre un peu d'ordre dans nos promenades à travers l'Hôtel Biron et la chapelle y attenante, aura l'avantage de nous guider concrètement et chronologiquement en nos souvenirs; il pourra, d'autre part, être une référence facile pour nos lecteurs.

I. — Les bustes.

Les bustes et têtes que nous rencontrons parmi ce choix au cours de la création de Rodin sont :

- J.-B. Rodin*, le père de l'artiste, première œuvre connue de Rodin, sculptée alors qu'il avait 20 ans;
- Le bienheureux Père P.-J. Eymard*, le fondateur et supérieur des religieux du Très-Saint Sacrement, exécuté en 1863 lors du passage de Rodin en cette communauté;

Mignon;
La Jeune Fille aux cheveux épars;
L'Homme au nez cassé;
Dosia;
J.-P. Laurens;
Dalou;
Madame Vicuna;
Puvis de Chavannes;
Falguière;
Clemenceau;
La France;
Lady Warwick;
E. Clémentel.

Mignon et *La Jeune Fille aux cheveux épars* sont deux visions de la jeune compagne de Rodin, l'une nous la montre le visage sévère, l'autre souriant; *Dosia* est une jolie frimousse de jeune modèle au nez retroussé, au visage bien en chair; *Lady Warwick*, tête qui semble surgir du bloc, hautaine et pleine de charme, nous rappelle un peu *la Pensée*; *la France* nous présente un buste de Mlle Claudel, aux traits classiques.

II. — Les sujets.

a) SUJETS OÙ LA PENSÉE DOMINE.

Parmi les sujets en lesquels la pensée ou l'expression d'une idée se manifeste avant toute sensation d'art, à moins que nous ne soyons sculpteurs ou très initiés à la sculpture, nous trouvons :

L'âge d'airain;
L'Homme qui marche;
Saint-Jean-Baptiste prêchant;
Adam ou le premier homme;
La Cariatide tombée portant sa pierre;
Ève;

Ugolin;
La Méditation;
La Martyre;
La Pensée;
Le Penseur;
Celle qui fut la Belle Heaulmiere;
Le Christ et la Madeleine;
L'Enfant prodigue;
Les Bénédictions;
La Centauresse;
La Main de Dieu ou la création;
Le Rêve.

Tous nous avons en nous l'image de l'homme qui s'éveille, *l'Age d'Airain*, encore engourdi de sommeil en tout le bas de son corps. De même nous voyons le prophète marcher, pris en tout son être par le Verbe, *Saint-Jean*. *La Martyre* nous met devant les yeux un corps tordu par la souffrance et l'extase; tout le haut du corps traduit ce mélange d'extase, d'abandon au consolateur et de souffrance du corps, de perte du corps.

Le Christ et la Madeleine : « Jésus est crucifié depuis des heures sans doute. Le poids du corps déchire les membres fragiles fixés à la croix, et Madeleine, qui est restée au pied de l'instrument du supplice, se sent éperdue à voir la pauvre chair morte subissant cette nouvelle injure. Dans un grand élan, elle s'efforce, malgré sa faiblesse, accrue par les larmes et la douleur, de soutenir le divin cadavre. » (*Catalogue*, 1929, p. 88, n° 245). Cette œuvre se serait appelée *Prométhée* un moment, puis est devenue ce qu'elle est.

La Centauresse est une des images qui nous hantent une fois contemplées : corps humain qui semble faire un effort infini pour se tirer de sa moitié animale, la possédant trop solidement pour que l'on ait l'espoir de toute réussite.

La Main de Dieu : reportons-nous à nouveau au *Catalogue*, 1929, p. 107, n° 278 : « Cette œuvre est peut-être l'une des

plus audacieuses de Rodin; elle rompt, en effet, avec toute espèce de tradition et s'adresse plus à l'imagination qu'au sens plastique proprement dit. Ne va-t-on pas voir tout à coup s'animer, sous le coup de pouce d'un sculpteur surhumain, ces deux créatures encore engourdies dans les limbes de la matière et qui se cherchent pourtant déjà ? En secret, l'artiste n'a-t-il pas voulu nous forcer à assister à la mystérieuse gestation d'une de ses œuvres sous la robuste main qui vivifie la glaise ? »

Le Rêve, rêve ailé de l'homme qui tombe et se meurtrit au sol, figure ailée de femme qui vient se briser pour repartir.

b) SUJETS TENANT À L'AFFECTION FRATERNELLE.

Dans l'œuvre de Rodin, il y a quelques créations qui forment un petit groupe plein de fraîcheur et de repos, ce sont celles dont l'inspiration vient de l'amour fraternel et maternel :

Idylle.

Enfants s'embrassant.

La Jeune Mère.

Le Frère et la Sœur.

Idylle : Petit frère entourant de ses bras potelés la taille de sa toute jeune sœur. M. G. Grappe place la création de cette œuvre en 1876 « ... Son inspiration et sa facture sont, de façon indiscutable, contemporaines des enfants amours que l'artiste répandit avec une joyeuse prodigalité sur tous les monuments qu'il décora, entre 1871 et 1878, en Belgique... » (P. 32, n° 22.)

Enfants s'embrassant : Grand frère ou grande sœur ayant sur ses genoux un plus petit frère ou une plus petite sœur.

La Jeune Mère : Maman enfant ayant son petit sur ses genoux.

c) SUJETS QUI TRAITENT DE LA FEMME ET DE L'AMOUR

Ils réalisent une des parties les plus importantes de l'œuvre totale de Rodin. La mythologie et la littérature leur prêtent souvent un nom.

La Luxure : Un homme debout soulève, sur le haut de son buste, une femme accroupie dans ses bras; création se rattachant à la *Porte de l'Enfer*.

L'Eternel Printemps.

Le Baiser.

Pomone.

Psyché : Cette Psyché est la Pomone précédente mêlée au bloc auquel elle est adossée; même pose que Pomone; les mains à plat sur le bas des hanches, elle bombe tout son être en avant. Le *Catalogue* nous dit (p. 57, n° 115) : « Psyché est un des mythes antiques qui séduisit le plus l'esprit du statuaire. A différentes reprises, il essaya de traduire les émotions qu'il lui suggérait. Ses dessins, notamment, sont innombrables sur ce thème. Mais il est rare que sa personnalité souveraine ne l'entraîne pas à des interprétations fort éloignées de la légende : ici du moins la suave figure n'est-elle qu'une apparition, qu'un coup de ciseau à peine perceptible a fait surgir du marbre inerte. »

Paolo et Francesca : Deux corps couchés sur le bloc, auquel ils sont liés, qui tendent l'un vers l'autre (*Porte de l'Enfer*).

Daphnis et Lycénion ou *l'Initiation* : Jeune femme qui tombe, le buste enlacé par les bras de son amant, étendu à côté d'elle, celui-ci appuyant ses lèvres sur son cou. L'œuvre est liée à son bloc.

Les métamorphoses d'Ovide : Jeune corps se transformant, assis sur les genoux d'une femme, qui lui enserme de ses bras le buste; un autre groupe, cité dans le *Catalogue*, se nomma aussi *Volupté*, et les *Fleurs du Mal*.

Torse d'Adèle : Magnifique femme étendue sur le dos; elle bombe le torse, la tête cachée sous le bras gauche.

La Tentation de saint Antoine : Femme nue qui se renverse sur les reins du saint étendu en prière.

Pygmalion et Galatée : Galatée vient d'être animée à la vie et, debout, elle détourne la tête avec dégoût du sculpteur agenouillé et hébété, qui, les bras tombant, appuie ses lèvres sur sa hanche.

Une étude pour Galatée nous conserve un beau corps de femme sans bras et jambe du côté gauche.

L'Avarice et la Luxure : Homme couché sur le côté, ayant les bras sur le haut du corps d'une femme étendue qui lui tourne le dos, homme aux grandes mains matérielles et lourdes, à demi pliées.

Iris, Messagère des Dieux : Femme sans tête ni bras gauche, qui de sa main droite chausse ou tient son pied droit, figure des plus osées de la sculpture, aux cuisses si écartées qu'elles sont dans un même plan frontal passant par le corps. Le sexe est sculpté, bien grande rareté dans la sculpture.

La Mort d'Adonis : Corps de jeune homme étendu, sans vie, sur lequel se penche une Aphrodite désespérée.

L'Amour et Psyché : Le *Catalogue* nous dit (p. 88, n° 216) : « Nous sommes loin ici de l'égarement désespéré de ces étreintes où Rodin a fait passer le frisson de la chair qui se sent vouée à la mort. La jeune candeur du neuf amour et la tendresse naïve confondent les deux adolescents dans l'illusion enchantée. »

Fugit Amor ou la Course à l'Abîme (Porte de l'Enfer) : un homme, renversé sur le dos d'une jeune femme qui fuit, essaye de la retenir, les bras désespérément tendus.

Le Minotaure : Un jeune satyre cornu et bestial tente de prendre une nymphe qu'il retient sur ses genoux.

L'Emprise ou le Péché : Femme qui s'agrippe, de ses quatre membres, à un homme debout : elle tente la prise de l'homme, qui cherche en vain à se libérer.

Paolo Malatesta et Francesca da Rimini ou le Lac : Jeune

femme couchée sur le buste d'un homme étendu, réuni au bloc.

La Coquille et la Perle, Devant la Mer : Deux groupes charmants, représentant l'un et l'autre une jeune femme assise.

Océanides : Deux jeunes femmes qui s'embrassent et qu'une troisième tente d'écarter pour se joindre à elles.

Bacchantes, Femmes enlacées : Amours féminins, femmes liées en diverses poses.

d) SUJETS MYTHOLOGIQUES.

Ils sont dispersés parmi tous les autres; de sujets purement mythologiques, il ne semble pas y en avoir beaucoup chez Rodin. Comme M. Grappe le faisait remarquer, à propos de *Psyché*, la personnalité de Rodin l'entraînait fort loin de l'objectivité comme nous l'entendons.

Bellone : Magnifique buste casqué de Rose Beuret.

La Danaïde : Belle pleureuse ployée sur le bloc où elle est agenouillée. Ce pourrait être une Madeleine repentante, encore toute sensuelle de sa vie d'hier.

Minerve au casque, Pallas au Parthénon : Deux œuvres inspirées par la femme d'un peintre anglais.

Deux *Aphrodïtes* : L'une de face, appuyée à un mur, les bras derrière la tête; l'autre de dos, repose sa tête sur ses bras repliés.

e) SUJETS SYMBOLIQUES.

Nous arrivons, pour clore la série des Sujets, à un groupe que nous nommons symbolique, et dont le titre même de chaque sujet énonce tout le symbolisme.

La Source : Femme assise, les pieds dans une grande coquille marine, un petit amour à sa droite; ce groupe fait penser à Clodion.

La Vague : Bloc où quatre corps enlacés deux à deux évoquent la vague qui déferle.

L'Aurore : Magnifique tête sortant du bloc de marbre, inspirée par Mlle Camille Claudel.

La Terre : Femme couchée sur le bloc dont elle fait partie.

Le Désespoir : Jeune femme assise, tenant un pied dans ses mains.

Tête de la Douleur : Masque de souffrance d'une grande réalité.

La Convalescente, L'Adieu : Deux têtes sortant de la matière et qui de leurs mains envoient un baiser; inspirées toutes deux par Mlle C. Claudel.

L'Homme et sa Pensée : Femme crucifiée sur un bloc, homme dont la moitié du corps sort de ce bloc, qui embrasse « sa pensée crucifiée » sur la poitrine.

La Terre et la Lune : Prenons le *Catalogue* (p. 101, n° 236) : « Toute sa vie, Rodin a eu une prédilection marquée pour la représentation des figures aériennes, emportées dans un grand mouvement céleste ou humain, sylphides ou danseuses. Son ciseau, rompu à toutes les difficultés et capable des plus étonnantes légèretés de touche, lui permettait de réaliser en marbre pareilles illusions. *La Terre et la Lune* est une telle originalité. Le groupe a pris ce nom après s'être appelé *l'Ame se détachant de la Matière* ».

Plusieurs *Groupe de Mains* : Sujet que Rodin sembla affectionner et qui est une des particularités de sa création.

III. — Les monuments.

Nous arrivons à notre troisième et dernière division : les monuments. Nous comprendrons les monuments commandés et utilisés et les monuments exécutés par Rodin pour son propre compte, ses projets ayant été refusés.

La Défense;

La Porte de l'Enfer, 1880, première maquette;

Les Monuments à Victor Hugo;

Les Bourgeois de Calais;

Le Monument à Claude Lorrain;

Le Balzac;

Le bas-relief du monument à Sarmiento : *Apollon écrasant le serpent Python;*

Maquette de la Tour du Travail.

La Porte de l'Enfer fut commandée en 1880 à Rodin par M. Turquet, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts. Rodin en avait senti germer l'idée en lui à la suite d'un voyage à Florence et après la lecture du Dante. Toute sa vie il y travailla, et elle fut la source d'un grand nombre de groupes, de petits ou grands sujets, qui venaient se ranger parmi la vie infernale en haut relief, ou bien demeuraient pour eux-mêmes en devenant des entités, ou bien encore avaient deux vies, l'une dans *la Porte d'Enfer*, l'autre dans la vie extérieure.

Dans cette œuvre immense, que nous avons essayé de présenter, nous constatons que nous avons bien réellement affaire à une création complexe comme la vie : ainsi voisinent *l'Homme au nez cassé* et *Dosia*; *l'Age d'Airain* et *le Balzac*, *Idylle*, *le Frère et la Sœur*, *Psyché*, *le Baiser* et *Iris*, *Messagère des Dieux*, *l'Emprise* : Réalisme et idéalisme, reproduction de la nature et son interprétation extrême, fraîcheur, pudeur, chasteté et luxure.

Nous constatons ensuite que nous sommes dans le domaine du mouvement tant extérieur qu'intérieur : c'est *l'Age d'Airain* qui s'étire, s'éveille, c'est saint Jean qui marche et prêche, c'est le Balzac qui fait craquer la pierre tant sa vie intérieure est intense, ce sont tous les groupes amoureux que l'instinct tend vers l'union. Cet art nous apparaît bien comme l'opposé de la statuaire grecque, du moins de l'âge archaïque et classique.

Puis, nous voyons une statuaire où le bloc qui a donné naissance à la statue compte auprès de cette dernière, fait corps avec elle; souvent, elle n'a pas été détachée de lui; nous sommes loin de la plaque de pierre servant d'assise, de base, à

l'œuvre, d'une façon plus ou moins conventionnelle. Ainsi *Enfants s'embrassant*, *l'Eternel Printemps*, *le Baiser*, *Psyché*, etc.

D'autre part, Rodin ne semble pas préoccupé de créer des personnages complets, entiers. *L'Homme qui marche* n'a que des jambes, *La Méditation* n'a pas de bras, *la Terre* n'a ni bras, ni jambes, *Iris*, *Messagère des Dieux*, n'a ni bras, ni tête.

Tout cet art, si particulier, semble dominé par la pensée; sa valeur intellectuelle, littéraire, semble primer sa valeur purement plastique. Nous nous trouvons devant un langage, un langage intellectuel plutôt que proprement plastique, nous semble-t-il. C'est du reste un reproche qui a été fait à Rodin et c'est, au contraire, ce qui l'a tant fait apprécier des littérateurs, des penseurs et aussi du grand public.

Non seulement son art est plein de pensée, mais aussi plein de mystère. Ne rencontrons-nous pas pensée et mystère dans *l'Eve*, dans *la Méditation*, *la Centauresse*, *le Balzac*, *la Pensée*, *le Penseur* ?

Enfin, nous constaterons la très grande place tenue par la femme et l'amour.

Nous avons parlé de plusieurs milliers de dessins; la centaine que l'on peut voir à l'Hôtel Biron représentent des modèles féminins en diverses poses; faits d'après nature, très rapidement, presque d'un seul trait, souvent ils sont rehaussés de craie et d'encre de couleurs; ils rejoignent la création de Rodin qui a traité la femme et l'amour. Nous ne pouvons en parler beaucoup plus ici; il n'existe aucun ouvrage courant qui puisse nous les représenter.

B. — Ses Pensées.

Nous ne saurions présenter l'œuvre de Rodin sans mentionner *l'Art. Entretiens réunis*, par Paul Gsell, et *les Cathédrales de France*, ouvrage écrit par Rodin lui-même.

a) « L'ART ». ENTRETIENS RÉUNIS PAR P. GSELL.

Dans les conversations que Rodin eut avec Gsell, Rodin nous apparaît comme préoccupé avant toute autre chose de son « métier » de sculpteur (*Testament*, p. X : « L'art n'est que sentiment, mais sans la science des volumes, des proportions, des couleurs, sans l'adresse de la main, le sentiment le plus vif est paralysé. » Ceci bien posé, il se présente comme un artiste ayant au premier chef le désir d'être un homme en son activité créatrice. C'est ainsi que, sans cesse, il manifeste son intention d'atteindre le profond, l'intérieur des êtres et des choses, et de le traduire dans la pierre. A travers l'écorce, il veut atteindre le fruit. Il prendra toujours la nature pour base, mais à partir d'elle il s'élèvera à l'œuvre, œuvre qui sera une traduction de la nature, et non un moulage ou une photographie. Dans ses bustes, il cherchera à pénétrer l'âme des hommes de son époque; dans toutes ses œuvres, il fera toujours un grand effort pour inclure la pensée, l'esprit qui est en l'homme. Le mystère de l'être humain, de sa partie spirituelle reliée à sa partie matérielle l'arrêtera, il en baignera ses créations. Gsell est ainsi amené à lui demander s'il est croyant, et Rodin lui répond que tout artiste, en dehors des dogmes, est toujours religieux; il inventerait la religion si elle n'existait pas. Rodin s'affirme donc lui-même comme un sculpteur très éloigné d'unique préoccupation de virtuosité ou de limitations à la forme. La technique, les découvertes qu'il fit du modelé et de la traduction du mouvement, l'intéressent comme des moyens et non des fins. Et il semble bien avoir adopté cette ligne de conduite en pleine connaissance de cause. Il n'ignore nullement toute la statuaire qui est derrière lui, il la pénètre, la connaît, l'explique. C'est ainsi qu'il fait un parallèle entre Phidias et Michel-Ange à Gsell et lui modèle de petites statues à la manière de l'un et l'autre de ses grands devanciers.

A cet ensemble qui se dégage de ces *Entretiens avec Gsell*, si nous ajoutons son amour pour la femme, pour l'âme fémi-

nine et le corps féminin, ainsi que sa passion pour le travail, et en particulier pour son travail, nous aurons une idée générale des conversations du grand sculpteur.

b) LES CATHÉDRALES DE FRANCE ».

Dans *les Cathédrales de France*, Rodin insiste sur la disparition lente de tous ces chefs-d'œuvre de notre pays, disparition due, selon lui, autant aux mauvaises restaurations qu'aux destructions diverses. Il remarque aussi que la compréhension des cathédrales s'évanouit chaque jour un peu plus dans le souvenir des hommes, personne ne s'arrête plus à la symbolique de pierre, personne ne comprend plus ce que les cloches annoncent. Rodin fait un grand effort pour pénétrer les créations gothiques et romanes, et il en prend une connaissance poétique en quelque sorte; pour lui, les architectes de nos cathédrales ont su fixer de belles lumières et de belles ombres, grâce à un sûr maniment du « plan ».

Et Rodin, sans cesse, va-se promener de cathédrale en cathédrale; il s'éprend du paysage qui l'entoure, de la campagne française, du ciel de chaque province et en fait de longues descriptions. Très souvent, il est arrêté, sur un chemin ou dans une église, qu'elle soit humble ou magnifique, par la jeune fille ou la femme. Longuement, il s'étend sur leur beauté, leur grâce, leur pureté et l'atmosphère de chasteté qui les baigne. Rodin nous apparaît pénétré de la nostalgie du passé, et il manifeste, ici ou là, son regret de ne pas avoir été un de ces sculpteurs d'autrefois qui, l'âme pieuse et la vie simple, créaient tous ces chefs-d'œuvre. La nostalgie de la vie chrétienne s'empare également de lui; il décrit avec complaisance des processions, des premières communions, des messes, des fêtes.

A la fin des « *Cathédrales* », quelques notes rassemblées nous montrent un autre Rodin en face de la femme : ici c'est le Rodin charnel, le Rodin plein du désir de la possession, de la traduction de beaux corps.

Rodin nous apparaît comme un intuitif, sa pensée s'exprime d'un seul jet en face des choses, il traduit immédiatement, grâce au symbole, sa connaissance. Il semble bien qu'il ne synthétise pas peu à peu ses remarques, ses analyses, pour donner sa pensée, mais qu'il fasse une synthèse rapide d'éléments intérieurs.

CHAPITRE II

L'HOMME

A. — Sa Vie.

Voyons maintenant Rodin en sa vie. Relions l'œuvre et les pensées à l'artiste lui-même.

La vie de Rodin s'écoula de 1840 à 1917, année où il mourut à l'âge de 77 ans.

Nous n'avons que peu de renseignements sur son enfance. Il naquit dans le quartier populeux de la rue Mouffetard. Il avait une sœur, Marie-Louise, que l'on appelait Maria, âgée de deux années de plus que lui. Son père, Normand, employé à la préfecture de police, et sa mère, Lorraine, vécurent l'un et l'autre au delà du premier tiers de sa vie. « En 1871, papa perdit complètement la vue.. — Je me souviens, disait Rosé, c'est deux ans après la mort de ta mère... Auguste avait 3 ans (M. T., p. 7) ⁽¹⁾. Il était né chrétien dans une famille chrétienne et fut baptisé le 14 novembre 1840, deux jours après sa naissance. Son instruction débuta dans une école des frères située dans le quartier du Val-de-Grâce et se continua chez un oncle paternel, qui dirigeait une institution libre, très prospère, à Beauvais. Il en sortit à 14 ans pour se créer un moyen d'existence. C'est alors qu'il devint, ayant dès ses plus jeunes années aimé le dessin, jeune « étudiant en art ». Qu'apprit-il, au point de vue de son instruction générale durant ses courtes classes ? Il semble que l'étude abstraite des manuels et des maîtres ne l'intéressa pas beau-

(1) M. T. Marcel Tirel, *Rodin intime ou l'Envers d'une gloire*.

coup. Il préférait l'école buissonnière. Il ne comprenait rien aux mathématiques, lui qui devait les appliquer concrètement, avec le plan. Il aimait beaucoup, par contre, l'étude de la nature, les plantes, les arbres. Il est peu facile de préciser ces premières années, sur lesquelles les ouvrages que nous avons pu nous procurer passent vite. Nos grandes œuvres littéraires l'auraient intéressé, probablement grâce à son oncle de Beauvais, qui les appréciait beaucoup : « Il gardait une pensée reconnaissante à cet oncle Alexandre, qu'il disait être un esprit d'une certaine culture, aimant les poètes et les vieux auteurs français... » (L. B., p. 7) ⁽¹⁾. Quoique Rodin fût bien jeune, il pourrait y avoir là un ferment mis en lui. Mais dans l'ensemble, ces études, bien courtes du reste, ne semblent pas l'avoir modifié : aucune habitude, aucun mécanisme, aucune méthode, ne pesèrent sérieusement sur lui dans ce minime laps de temps. Sa pensée ne fut pas cultivée, pour ainsi dire, par autrui et elle fut bien loin de subir une déformation.

Vers l'âge de 14 ans, Rodin embrassa donc le dur métier d'artiste. Ce fut alors pour lui toute une adolescence passée dans l'étude de l'art; Rodin paraît bien s'y être donné tout entier. Son temps dut lui paraître bien court durant chaque jour de ces années. Il allait de la « petite Ecole » au Louvre, et du Louvre au cours de dessin de la Manufacture des Gobelins. Il devait très probablement passer avec amour le reste de son temps, si reste il y eut, en un repos bien gagné, réconfortant et doux, dans sa famille. Sa grande affection pour sa sœur et ses parents, son profond respect pour son père, permettent de nous le faire supposer : « Rodin s'exprimait toujours sur son père avec un grand respect, et il restait longtemps silencieux quand il venait d'en parler. » (M. T., p. 12).

C'est vraisemblablement à cette époque qu'il contracta une grande amitié avec sa sœur, qui, lors de sa mort, le détermina à entrer au couvent.

(1) L. B. Léonce Bénédite, *Rodin* (Rieder).

Son éducation artistique apparaît comme très forte et solide; c'était la « petite Ecole » ou Ecole de dessin et de mathématiques de la rue de l'Ecole-de-Médecine, où, avec Lecoq de Boisbaudran, il apprenait, entre autres, le travail de mémoire.

Dès sa jeunesse, Rodin fut donc habitué à faire jouer en lui des images et à se les créer suffisamment fortes pour qu'elles puissent lui permettre de les réaliser concrètement sur le papier. Il fut aussi habitué à prendre intérieurement la pose à représenter, à la garder, la dominer, l'analyser et à la synthétiser en l'extériorisant. A « la petite Ecole », il se lia avec Dalou. L'après-midi, c'était le Louvre; les peintures l'auraient, paraît-il, surtout attiré, mais la couleur coûtant trop cher, il aurait copié les antiques, et là aurait pris goût à la sculpture. Un peu plus tard, il suivit les leçons de Barye et étudia avec passion les animaux. Il travailla également chez Carrier-Belleuse; et lui-même s'attribuait ces deux maîtres; il allait encore dessiner et peindre au marché aux chevaux. Entre temps, comme il fallait gagner sa vie, il pratiquait tous les métiers se rapportant à son art : il est tour à tour ornemaniste, mouleur, praticien, ciseleur. Ceci paraît bien avoir formé un « maître d'œuvres » en Rodin; peu à peu, il devait accumuler les expériences en tous les domaines touchant à la sculpture; bonne formation qui fait songer à l'artiste du Moyen Age ou de la Renaissance italienne, qui rentrait tout jeune chez le maître et débutait par de très minimes besognes, peut-être même les commissions pour les apprentis, avant de travailler pour son compte.

Cette vie fortifiait le jeune artiste et lui était salulaire par tous les efforts qu'elle exigeait. Sa sœur devait être la grande amie, à qui il faisait part de ses projets, de ses pensées; si tant est qu'il eût des projets bien arrêtés pour l'avenir, et qu'il ne fût pas un peu comme l'*Age d'Airain*, génie travaillant, rêvant, qui peu à peu se conquiert, s'éveille et s'étire. Les quelques ouvrages qu'il nous a été possible de lire laisseraient assez cette impression d'un génie qui s'ignore, grandit peu à peu, ne parle pas beaucoup; puis qui, avec

les chefs-d'œuvre s'ajoutant aux chefs-d'œuvre, nous serait apparu à l'âge de 40 ans. L'artiste est ainsi parfois, on songe à Daumier, un homme au labeur consciencieux, au jugement sévère et d'une grande modestie, qui prend peu à peu possession de son art, de sa technique, de ses idées et apparaît brusquement déjà un maître.

Il est possible aussi que, très tôt, il ait pris conscience de lui-même, de sa valeur et qu'il se soit dirigé vers un but avec patience et volonté.

De toute façon, Rodin se forma lentement, mais sûrement, de par son propre labeur, de par sa propre sensibilité, de par sa propre pensée, de par sa propre volonté, qu'il l'ait su ou non.

Que fut cette affection avec sa sœur ? Cette sœur, qui entra au couvent à l'âge de 23 ans et mourut l'année suivante, dont le regret faillit entraîner à jamais Rodin lui-même à la vie religieuse. Aucun ouvrage ne s'étend longuement à ce sujet. Cette grande sœur veillant sur son jeune frère ne dut pas passer sans lui laisser une empreinte profonde. Rodin devait être catholique pratiquant à ses côtés, en cette famille chrétienne. Son entrée en la vie religieuse le prouve. Elle dut mettre en lui une belle image de la femme, un idéal, un absolu, un cachet de beauté physique très douce et de beauté morale très pure. Cette influence fraîche et forte de Maria, en dehors de la tentative de vie religieuse de Rodin, se retrouve dans les groupes qui réunissent un frère et une sœur, une jeune maman et son petit. Rappelons-nous : *Idylle, la Jeune Mère, Enfants s'embrassant*, influence qui se retrouve très certainement dans ces pages des *Cathédrales*, en lesquelles il parle si curieusement de la femme, de la femme en prière, de la jeune fille simple et chaste de nos provinces. Si aucun des ouvrages que nous avons eus entre les mains ne parle longuement de cette affection de Maria et de Rodin, aucun non plus ne s'étend sur le passage de Rodin chez les Religieux du Très-Saint-Sacrement. Nous avons lu le détail pour la première fois dans *Rodin*, par Léonce Bédédite, p. 72.

L. Bénédite parlait du reste des « Eudistes, dont le couvent était établi rue Saint-Jacques ». Nous avons écrit au supérieur des Eudistes, et avons appris l'erreur de L. Bénédite : il s'agissait non des Eudistes, mais des religieux du Très-Saint-Sacrement. Le Père R. Ullens, religieux de cet ordre, nous a très aimablement écrit. Les archives de la communauté, qui venait d'être fondée par le Père Eymard lors de l'entrée de Rodin, se sont perdues au cours de deux expulsions, en 1880 et 1903; il eût été curieux d'avoir des renseignements sur « Frère Augustin »; au bout de quelques mois, cinq ou six d'après L. Bénédite, moins selon le Père R. Ullens, Rodin laissa la vie religieuse; il fit, durant son passage, le buste du Père Eymard (1).

C'est après cette tentative que Rodin travailla chez Barye et Carrier-Belleuse.

Peu de temps après avoir quitté les Religieux du Très-Saint-Sacrement, Rodin rencontra Marie-Rose Beuret, jeune Champenoise, confectionneuse dans une maison du quartier des Gobelins; Rodin travaillait alors au théâtre de ce quar-

(1) A ce sujet, nous rapportons les lignes que le Père R. Ullens a bien voulu nous écrire :

« Un petit point cependant qu'il est bon de préciser pour rectifier un article paru dans la *République de l'Isère* vers les débuts de 1929, c'est que le Père Eymard ne doit avoir que très médiocrement goûté, de ce temps-là, le talent de Rodin.

» Le journal en question écrit (sans autre preuve d'ailleurs) : « Ce buste » (du Père Eymard) fut une révélation pour le saint religieux. En présence » de l'œuvre achevée, il félicita le jeune néophyte et, comprenant qu'il n'était » point fait pour la vie contemplative, il l'engagea à se séparer de lui et à » prendre le ciseau pour mener une vie laborieuse dans le monde. L'intuition » du Père Eymard était providentielle... il avait fort heureusement conduit » Rodin vers l'idéal... » Or, la seule chose que l'on sache de précis sur ce buste du Père Eymard, c'est qu'il déplut fort au fondateur. Rodin donna ce buste aux Servantes du Saint-Sacrement (la branche féminine de l'œuvre fondée par le Père Eymard) et quand le Père le sut, il enjoignit aux religieuses de mettre bien loin de côté cette œuvre qu'il trouvait abominable et ce fut tellement bien fait qu'on perdit jusqu'au souvenir de ce buste, jusqu'en 1925, où, ayant eu vent de la chose, je fis faire des recherches par les Servantes du Saint-Sacrement, qui finirent par retrouver, dans quelque fond de grenier où il dormait depuis plus d'un demi-siècle, le pauvre buste mis à l'index par le Père Eymard... »

tier. Ils se plurent et s'aimèrent. En 1866, l'année suivante, Rodin avait 26 ans, elle lui donna un fils, Auguste Beuret. Peu après sa naissance, Rodin emmena sa femme et son fils chez ses parents, où tous trois auraient vécu jusqu'à la mort de ces derniers. Mme Rodin mourut en 1869; deux ans après, M. Rodin devenait aveugle et vécut encore quelques années.

Rodin travaillait; il avait fait le buste de son père, celui du Père Eymard, *l'Homme au nez cassé* (refusé au Salon de 1864) et des glaises de Rose Beuret, qui se sont perdues au cours de déménagements.

Puis vient 1870; Rodin avait 30 ans; il devait être fatigué physiquement, par tout son labeur et l'absence de vie confortable; il ne fut pas accepté comme soldat, du moins comme soldat des troupes combattantes; il fut caporal au 158^e bataillon de la Garde nationale et demeura à Paris. Le métier militaire ne sembla pas lui avoir convenu : « J'étais garde national, on m'appelait dans le quartier : « Le grave caporal » en sabots. » Ce métier ne me plaisait pas. » (M. T., p. 9). Quelles furent ses réactions devant la guerre, la défaite ! Pas plus que de sa jeunesse, son entrée au couvent, il n'en est parlé avec précision. La guerre terminée, Carrier-Belleuse l'emmena en Belgique, à Bruxelles, et l'y laissa travailler à la décoration de divers monuments. Rodin s'associa avec un sculpteur de Bruxelles, Van Rasbourg, et, trait curieux, c'était lui qui gérait l'association, s'occupait des comptes, pas très bien du reste. Il laissa sa jeune femme et son fils, restés à Paris, sans plus s'occuper d'eux et sans leur donner de ses nouvelles. : « Et moi, c'est Rose Beuret qui parle; je gagnais vingt-cinq sous par jour en confectionnant des chemises pour les soldats. Auguste et moi vivions avec ça. Tu nous laissas des mois sans nouvelles. Ah ! Je m'en suis fait du mauvais sang pour toi, ma vieille ! » (M. T., p. 9). A Bruxelles, il travaillait, se promenait dans une forêt du voisinage, la forêt de Soignes, ne se préoccupait de rien. C'est un trait curieux de Rodin que cette indifférence pour tout, sauf pour son art. Il nous semble bien qu'il n'y eut que l'affec-

tion pour sa sœur et ses parents qui lui dicta des manifestations extérieures positives au cours de toute sa vie. En dehors de ce petit groupe, il ne paraît guère avoir fait don d'une part très grande de son être, soit que sa création l'accaparait entièrement et qu'il demeurait fatigué pour la vie, soit que, sans cesse blessé en sa sensibilité et son orgueil, il se retirait en lui-même; il est bien possible que ces deux facteurs aient joué. Il est certain qu'une création comme la sienne doit tout exiger de son créateur, labeur écrasant, rumination constante, tous les sens repliés sur les germes portés en soi. Et quand ses regards se posaient sur la vie extérieure, ils devaient être fatigués par une lumière trop crue. L'attitude constante de Rodin devant la critique et les « batailles » que suscitaient ses créations, au fur et à mesure qu'elles apparaissaient, prouve une grande sensibilité et un grand orgueil. Toujours Rodin retire ses œuvres silencieusement; sa conduite à propos du *Balzac* est un exemple typique, son contrat lui permettait de poursuivre la Société des gens de Lettres qui lui refusait son œuvre, ses amis l'y poussaient, mais il n'en fit rien et reprit le *Balzac*.

Et tous ces monuments que Rodin créa pour lui, malgré un refus au concours, comme la *Défense*, prouve une aptitude à se replier sur lui-même, à ne pas s'occuper des autres. Il devait être très sensible, très emporté vers l'idéal, très orgueilleux, et très vite, la vie le ramena à lui-même et à sa création. Ce passage au couvent semble avoir été un élan de ses tendances à l'absolu, à l'idéal; une grande impulsion du moment, qui par la suite fut oubliée ou presque, oubli dû à un retour sur eux-mêmes de la sensibilité et de l'orgueil, ainsi qu'à l'accaparement de l'œuvre. Retour en arrière si fort que Rodin ne se préoccupa guère de vie chrétienne par la suite; dans les *Entretiens réunis* par Goell, il invoque la raison contre les dogmes et les pratiques : « J'eus l'idée de lui demander s'il était religieux. C'est selon la signification qu'on attache au mot, me répondit-il. Si l'on entend par religieux l'homme qui s'astreint à certaines pratiques, qui s'in-

cline devant certains dogmes, évidemment, je ne suis pas religieux; qui l'est encore à notre époque ? Qui peut abdiquer son esprit critique et sa raison ?... » (p. 233). Mais on aurait plutôt l'impression d'un problème non posé. Il s'éloigna des Frères du Très-Saint-Sacrement, comme il s'éloigna de Rose Beuret et de son fils, sans plus d'atteintes réelles de son être intérieur, en ses idées, croyances et tendances vers l'idéal et l'absolu, mais simplement retourné un peu plus en lui, les contacts extérieurs n'ayant pas répondu à sa sensibilité et à son orgueil, et son œuvre lui prenant toute sa force. De même la défaite de 1870 ne semble avoir provoqué aucune réaction de sa part.

Cependant, il faudrait se garder de juger Rodin sévèrement. *Les Cathédrales* sont pleines de pages où l'on sent qu'il n'était pas aussi éloigné de la religion chrétienne qu'on pourrait le croire « ... Ce sont les vêpres ! Quelle douceur dans ce rappel d'enfance et d'autrefois !... »

Il aimait bien la France; le don total de ses œuvres et de ses collections ne permet pas de mettre en doute ses sentiments profonds envers elle.

Il dut aussi beaucoup aimer Rose Beuret, son cœur devait être grand et sensible; sa conduite finale le prouve; à travers bien des éloignements, il lui demeura fidèle et l'épousa peu de temps avant sa mort.

Il est difficile de comprendre ses semblables, mais cet égoïsme apparent de certains, ce retour en eux-mêmes à la suite des chocs multiples avec la vie, est plus le signe d'absolu, le besoin d'idéal, qu'égoïsme à proprement parler.

Ils semblent être en équilibre entre cet enfoncement en eux et le don total d'eux-mêmes.

Bien curieuse encore est l'attitude de Rodin envers son fils, ne faisant presque rien pour lui, l'expédiant au régiment; puis il y a leurs mésententes continuelles, et finalement son indifférence en ce qui concerne son nom lors de son mariage avec Rose Beuret.

A Bruxelles, Rodin travaillait, se cultivait. Tous les

moments de liberté, il les consacrait à la lecture. « Dillens me disait un jour que Rodin lisait en mangeant, lisait en marchant et, ajoutait-il plaisamment, sans doute en dormant... » (L. B., p. 20); dans ses moments de loisir, il se promenait aux environs. C'est à cette époque qu'il fit la plupart des paysages qui sont à l'Hôtel Biron. Sa femme était venue le rejoindre au bout de quelques mois; ce fut pour elle une des périodes les plus agréables de son existence. A la suite d'un voyage rapide à Florence et à Rome, il créa en deux années *l'Age d'Airain*; c'était l'œuvre qui devait le lancer dans le monde des artistes, faire le bruit nécessaire autour de son nom avec cette accusation de moulage, le ramener à Paris et lui ouvrir la carrière que nous connaissons.

Rodin surgit ainsi, d'une apparence de néant, avec un chef-d'œuvre; mais d'une apparence seulement, il ne faut pas l'oublier : il avait tout un passé d'une force incomparable et prêt à servir de base à ce définitif et magnifique départ. C'est à ce moment qu'il prit goût à nos cathédrales et commença ses promenades parmi elles, en compagnon d'autrefois, tout seul, descendant dans une modeste auberge, circulant à pied, contemplant, s'émerveillant, puisant des matériaux après ses nourritures classiques.

De retour à Paris, vers 1880, c'est alors, il avait 40 ans, que Rodin débuta pour le public en sa vie de grand sculpteur : attendu à chaque salon, critiqué âprement ou loué avec autant de passion, suscitant de réelles batailles. Si la gloire lui arrive, il n'eut pas encore la fortune, qui ne vint que bien tard. Il lui fallut donc encore travailler, en dehors de son œuvre, pour gagner son pain, ses ateliers, ses modèles, son propre travail. Il travailla à la Manufacture de Sèvres, que dirigeait Carrier-Belleuse. (Il n'est pas inutile de songer que Carrier-Belleuse fut « le Clodion du second Empire, de même que Chaplin en fut le Boucher ») [L. B., p. 14].

L'œuvre va peu à peu naître de *l'Age d'airain* au *Balzac*, avec toutes les recherches pour *la Porte de l'Enfer*, commandée peu de temps après son retour.

C'est alors le maximum de vie pour le sculpteur; de faible et fragile qu'il était vers 1870, il est devenu cet homme trapu et massif que portraits et photographies nous révèlent; les cheveux coupés en brosse, les yeux rêveurs et froids, la barbe opulente, les épaules carrées. Si fort qu'à l'âge de 73 ans, il remuera encore des bustes de bronze d'un grand poids : « C'est que la veille encore, j'avais vu Rodin prendre, malgré ses 73 ans, entre ses bras, une épreuve en bronze de son buste *la Bellonne*, et le placer sur un haut meuble sans qu'il eût l'air d'avoir pris la moindre peine. » (M. T., p. 27).

Ce fut le temps où, en ses ateliers, se promenaient les modèles nus, par souci d'étude de la nature et besoin de se plonger dans l'atmosphère du nu.

Ce fut le temps où il eut des élèves et diverses liaisons, dont l'une dura dix ans et fut le nuage le plus gros qui ait plané sur le bonheur de Rose Beuret. « Là, je pris une élève, Mlle C... »

Mme Rodin, interrompant ces souvenirs, lui rappela les scènes et la vie atroce qu'il menait avec ses deux faux ménages. Elle trépignait encore de fureur et de jalousie, cependant que Rodin, fort calme, continuait à dessiner. « Tu as été la plus aimée, puisque c'est toi qui est là Rose. » (M. T., p. 44.)

« Un chat roux, que Mme Rodin aimait, sauta sur les genoux de Rodin et se frotta à sa barbe : « Tiens, dit sa » femme, il a la même couleur que ta barbe quand tu étais » jeune !... S'il est aussi coureur que toi !

» — J'ai fait mon métier d'homme », répliqua vivement Rodin. » (p. 46).

Ce fut aussi le temps de nouveaux voyages vers nos cathédrales. La gloire et la valeur de Rodin s'affirmaient chaque jour. Mais cependant les tracas et les mesquineries à propos de ses bustes et monuments ne cessaient pas. L'année 1900, où Rodin rassembla toute sa production à l'exposition, en un pavillon spécial, marqua la pleine acceptation de son génie par le monde entier.

Ce que nous avons dit de son œuvre nous donne suffisamment une idée de la vie, de la pensée et aussi des méthodes de travail de Rodin pour qu'il soit nécessaire d'insister. Nous voyons un homme, plein de conscience, plein du souci de sans cesse se référer à la nature, désireux d'atteindre au profond de toute chose par une documentation solide et une technique très personnelle; technique trouvée peu à peu par lui, à partir des anciens et de la nature, assurée par la découverte du modelé et du plan; du mouvement; de l'union du bloc à l'œuvre.

Et nous arrivons insensiblement à l'âge avancé, à la vieillesse, si vraiment la vieillesse exista pour Rodin, qui peu de temps avant sa mort créait encore les bustes de Clemenceau, du Pape et de M. Clémentel. Pour présenter cette dernière période, qui va de 1906 à 1917, nous prendrons l'ouvrage de Mlle Tirel : *Rodin intime ou l'Envers d'une gloire*, qui semble poser plus d'un curieux problème. Son amour avec Mme de Ch..., ou la Muse, nous montre un pauvre grand génie, qui, à l'âge de 68 ans, semble encore tout jeune d'imagination et de force physique, sinon de raison. Le char est complètement abandonné au mauvais cheval.

« Malheureusement, elle exerçait sur l'artiste une pénible influence, l'empêchant de travailler, l'accaparant... Sur les instances de la Muse, Rodin acheta un phonographe. Les disques reproduisaient des chants d'église... Après les messes et les liturgies, on entendait Caruso dans *la Tosca*, puis venait la bourrée auvergnate, que la Muse accompagnait.

» ... Mme de Ch..., ayant lu dans les journaux que les apaches étaient rois, s'en montra fort effrayée, et voici Rodin qui prend un policier privé, achète des armes, et se mit, lui non peureux auparavant, à avoir peur...

» Je n'entrerai pas dans le détail des petites manœuvres de la Muse... Mais un jour je finis par dire la vérité au Maître et en même temps lui donnais des preuves. Pauvre Rodin !

Il pleurait son amour comme un enfant de 15 ans. » (M. T., chap. III.)

Ceci nous amène à la question du Musée secret, d'une collection d'œuvres érotiques dont on aurait parlé bien souvent. Mlle Tirel en nie formellement l'existence et met la question au point en ne parlant que d'un dépliant japonais, à l'usage des jeunes filles venant de se marier : « Un musée secret, lui ! allons donc ! Il a pu être sensuel, mais nul n'était plus pur ! et non seulement pur, il était timide. Des femmes venaient, elles cherchaient par tous les moyens de l'aguicher. J'aurais voulu qu'on l'entendît me disant quel dégoût il avait pour de telles femmes et de tels actes. Et voilà l'homme contre qui les esprits malfaisants, imbéciles ou menteurs, ont inventé la légende du musée secret. » (M. T., p. 152.)

Sans cesse des femmes évoluent autour de lui ; c'est d'abord cette Muse, dont nous avons parlé, puis deux artistes et leurs filles, deux cousines de Rodin, des visites de femmes en renom, et enfin Mlle J. Cladel et Mlle M. Tirel, ces deux bons génies du Maître.

Sa vie conjugale était coupée de désertions et d'abandons, puis de retours ; sans cesse ce sont des disputes à propos de riens, puis des rapprochements et des projets de recommencement. Rodin et sa femme nous apparaissent comme deux êtres impulsifs, très peu modifiés par la société, nullement contraints par aucune méthode.

En des pages curieuses, nous voyons Rodin se faire appeler Monsieur Rodin par Rose Beuret, manger seul et être servi par elle, qui déjeunait après lui ; mais nous voyons aussi le détail touchant qui montre à nu le bon cœur, l'affection de ces deux êtres.

« Pour un rien le ménage se disputait. D'une mobilité d'humeur extrême, ils se boudaient comme des enfants. Ils étaient honteux, mais ne voulaient ni l'un ni l'autre céder... Certains jours, Rodin était charmant du matin au soir...

« — C'est prêt ma fermière ?

» — Encore cinq minutes, ma vieille ! criait-elle. »

» Lui, revenant à son travail, oubliait les cinq minutes, et sa femme devait se fâcher pour le faire mettre à table... »

« ... Ma femme m'aime parce qu'elle m'admire, me dit-il, sinon, elle me détesterait. » Et pour lui tout seul il ajoutait : « Elle aurait raison. »

» Quelques minutes après, la pauvre femme me disait :
« — Je n'ai qu'un plaisir, c'est qu'il soit content. » (P. 40-43.)

» Mme Rodin était très jalouse et ne s'en cachait pas. Elle avait la manie de se poser en victime...

» ... Chez tous deux, l'idée de « recommencer » était latente. Ils ne s'imaginaient pas que leur vie se terminait...

» ... Une autre fois, pendant que Rodin sculptait le masque de Mme Hanako, qui posait, sa femme apporta une bourse pleine de pièces de 10 francs et la mit dans la main de Rodin :

« — Je te la donne, Auguste » (M. T., ch. v), et voici le travail interrompu...

« — Te souviens-tu, dis ma vieille, quand tu me battais et que tu me disais : « Tu plieras sale garce ! tu plieras ! » (M. T., p. 173.)

Avec son fils, c'était un peu la même chose. Tout allait bien, puis un mot, une phrase, les séparaient : deux orgueils blessés, deux sensibilités meurtries, deux personnalités qui ne voulaient céder ni l'une ni l'autre.

« — Je ne veux pas, que tu m'appelles papa... Tu dois m'appeler : Maître ou Monsieur, comme ta mère.

» — Jamais ! répliqua Auguste en colère.

» — Eh bien ! tu partiras !

» — Tout de suite, lança Auguste. » (M. T., p. 118.)

Dans le chapitre « Rodin et la littérature », Mlle Tirel douterait de la valeur de la pensée du Maître en tant que pensée littéraire; elle arrive même à douter de ses lectures; pour elle, du reste, on a tort de pousser Rodin vers ce domaine au lieu de le laisser créer dans son œuvre, son domaine à lui. Cependant, rappelons-nous qu'en Belgique il passait bien des moments à lire; son oncle Alexandre l'avait

initié à la littérature; il était très sensible aux poètes, en particulier à A. de Musset, dont il transposa *les Nuits* en croquis divers; songeons aussi au *Dante* et *la Porte de l'Enfer*; à Beudelaire, dont il illustra un volume pour M. Gallimard; aux allusions faites dans *les Cathédrales* à bien des auteurs, à ses recherches dans Froissart pour les Bourgeois de Calais, à celles pour le Balzac. Et l'œuvre même nous montre la pensée, le raisonnement, la volonté.

Mlle Tirel nous montre encore un Rodin dispersé en ses rapports avec ses domestiques, la gérance de sa fortune, partant des semaines et des mois, sans s'inquiéter de tout le nécessaire que comporte un voyage, un Rodin très distrait, sans ordre dans ses outils et matériaux.

Nous terminerons en citant ce que Mlle Tirel dit à propos de Rodin devant la souffrance et la mort.

« Rodin manifestait une peur incroyable devant tout ce qui souffrait. Jamais il ne parlait de la mort sans trembler.

« — Je suis tellement troublé devant le lit d'un mourant, me disait-il, que j'ai une envie folle de dire des cruautés. Je n'ai dit que des bêtises, dont j'ai encore honte, auprès de mon ami Carrière, que j'aimais de tout mon cœur. Ah !... si j'avais la faiblesse des larmes ! Les larmes des autres me rendent fou... je sors de moi et je deviens méchant. » (P. 39.)

Rodin vient, par erreur, de suivre un convoi funèbre qui n'était pas celui auquel il devait aller. « Cette méprise l'avait rendu tout joyeux, car Rodin détestait aller aux enterrements surtout à celui d'un ami. » (P. 56.) « Ma distraction m'a procuré là quelques instants de repos et m'a évité un chagrin, avoua-t-il. » (P. 56.)

« ... La pauvre Mme Rodin s'endormit pendant plusieurs heures. On aurait dit qu'elle était morte sur son lit. Rodin était si effrayé qu'il se tenait à genoux devant le lit. Il avait l'air d'un fou. Il voulait absolument la réveiller, tant ce long sommeil l'inquiétait. » (P. 132.)

L'ouvrage de Mlle Tirel nous montre un Rodin non différent de celui que nous avons appris à connaître, mais un

Rodin vieilli, dont les traits de la personnalité se sont accentués.

Nous l'avons vu marcher vers la gloire, se mettre tout entier dans son art, faire peu de cas de la vie extérieure, soit que ce labeur l'accaparât, soit que son orgueil et sa sensibilité le reportassent en lui-même; nous avons vu ses rapports avec Rose Beuret, qui, tout en l'aimant, fut pour lui une grande cause de dispersion. Point n'est besoin de nous étendre plus pour saisir que Rodin, tout dispersion d'un côté, était tout unité de l'autre, dans sa création, ce qui faisait dire à Charles Morice : « Je connais le Rodin de la page des intimités, me répondit-il, ce n'est pas le plus précieux, mais peut-être était-il nécessaire à l'autre, au grand. On ne sait pas, prenons les gens en bloc, et Rodin avec Rodin. » (M. T., p. 20.), et à Desbois : « Ce qu'il eût fallu à Rodin et ce qui lui a manqué, me dit-il, c'est d'être enfermé dans un couvent sans nonnes. Alors, oui, nous aurions eu un grand Rodin ! » (P. 73.)

Rodin fut très lié en particulier avec Carrière, J.-P. Laurens, O. Mirbeau, Ch. Morice, Mlle J. Cladel, Mlle Tirel, L. Riotor, A. France.

A Rodin se rattachent Bourdelle, les deux frères Gaston et Lucien Schnegg, Jules Desbois, Alexandre Charpentier, Mlle C. Claudel.

B. — *Esquisse de son époque.*

Pour terminer cette présentation de l'œuvre de Rodin et de Rodin lui-même, nous esquisserons un tableau de l'époque en laquelle il vécut.

Nous trouvons à l'origine la grande tourmente révolutionnaire qui crut un temps toucher à l'idéal humain condensé en « Liberté, Egalité, Fraternité » et apporter l'absolu sur terre. Puis ce fut Napoléon, couvrant tous les nôtres de gloire et d'épuisement de trop de gloire. Et la chute à la

réalité se manifesta avec toute la période historique suivante.

L'inquiétude et l'anarchie éclatent avec le romantisme. La jeunesse de Rodin baignait déjà dans une autre atmosphère, celle de la science et du positivisme : L'homme est entouré de barrières, l'idéal bien fixé, l'absolu bien limité. C'est l'époque de Taine, de Renan; les poètes cherchent à limiter le lyrisme romantique; c'est la marche vers le Parnasse qui se donnera les bornes de la forme; la théorie de l'art pour l'art triomphe.

Mais un nouveau germe d'inquiétude est apparu avec Beaudelaire, cependant que le positivisme du roman se manifeste avec le réalisme et le naturalisme.

Quand Rodin entre dans la deuxième période de sa vie, avec *l'Age d'Airain*, en 1878, les temps sont encore changés. Le Naturalisme commence à fatiguer de ses boues. Bergson arrive en sauveur.

A nouveau l'inquiétude éclatera avec Verlaine, Rimbaud : le symbolisme. C'est un retour à l'idéal, l'homme à nouveau se sentira malheureux. Avait-il cessé de l'être ? De Renan, qui ne crut peut-être pas bien longtemps au triomphe de la science, part tout un filon de scepticisme et d'amoralisme : France, Barrès, Gides, Fournier, Rivière. Un autre filon, venu de très loin, s'apparentant à Montalembert et Ozanam, conduit à Claudel en passant par Beaudelaire; Verlaine, Rimbaud.

Rodin vécut en cette période où l'homme, après avoir épuisé son être à se chanter lui-même, s'intéressa à tout l'extérieur à cet être avec autant d'ardeur, puis se lassa à nouveau et se prit à s'aimer lui-même, pour en jouir en dilettante comme Gides, ou pour en faire don à Dieu en toute humilité comme Claudel.

Il faut compléter cet ensemble en songeant à tous les espoirs sociaux, toutes les utopies et les luttes positives pour améliorer la vie des travailleurs et en songeant à tout le

changement apporté par les multiples découvertes scientifiques de tout ordre.

En art, nous trouvons la même variété à partir d'une unité : David.

C'est le romantisme, avec Géricault et Delacroix; le réalisme avec Courbet; les classiques, Ingres, Flandrin, Puvis de Chavannes; c'est l'école paysagiste : Corot et Th. Rousseau.

Puis, nous trouvons Daumier, Manet, tout le mouvement impressioniste; la réaction, avec Cézanne, Gauguin, Van Gogh; un mouvement religieux, avec Maurice Denis.

En sculpture, nous avons moins de variété. Rude, Barye, Carpeaux, nous mènent à Rodin; l'on repart avec Bourdelle et Despiau, et on vit à côté de lui avec Maillol.

Beaucoup mieux que cet essai de tableau d'une époque aussi complexe, on peut, nous semble-t-il, en préciser le caractère : plus d'autorité, plus de règles, chacun cherche la vérité où il espère la trouver; il y a de multiples clameurs : le chant de soi-même ou sa description; la religion, la science, la terre et ses plaisirs, la forme, le mystère, le scepticisme, le dilettantisme, l'amoralisme, la ferme croyance.

En art, tout le ^{xix}e siècle, après un abandon de l'acquis et de l'autorité, a été, à part quelques exceptions, la recherche par chacun de nouvelles lois et de nouvelles limites.

C'est en cette seconde moitié de ce siècle que Rodin vécut et créa; il mourut au début d'un autre où peut-être tout fermentait et travaillait pour nous mener vers un nouveau classicisme.



DEUXIEME PARTIE

Explication des mécanismes psychologiques qui présidèrent à la création artistique d'après quelques théories en cours.

ENTREE EN MATIERE

Maintenant que nous avons fait notre possible pour présenter l'œuvre de Rodin, ses idées sur son art, sa vie et l'époque, en laquelle il vécut, nous voudrions faire une tentative d'explication des mécanismes psychologiques qui présidèrent à l'élaboration de ses créations.

Quand nous parlons de mécanismes psychologiques, nous avons l'intention de nous maintenir en eux, mais nous ne pouvons pas être assuré d'y réussir.

Nous envisagerons d'abord des théories esthétiques simples, comme « des impressions servies par une aptitude particulière à modeler » : le jeu, auquel nous ne toucherons qu'à peine; l'intellectualisme, qui nous mènera à Dionysos, à côté d'Apollon, étant donnée la place tenue par l'amour en la création de Rodin; une fois entré dans le cortège du dieu compagnon d'Aphrodite, nous y demeurons avec Freud, M. Lalo et aussi avec *l'Hérédo*, de M. Daudet, puisque la sensualité joue pour lui un si grand rôle dans le remaniement des personnages intérieurs de chacun.

Nous rejetterons en partie ces diverses théories et nous

proposerons une idée reposant sur « le relatif et l'absolu ».

Nous avons adopté les théories de Freud, M. Lalo et *l'Hérédo*, parce que ces théories sont les plus récentes et donnent des explications sur la création artistique et l'art qui nous ont paru suggestives, tout particulièrement *l'Hérédo*. D'autre part, ces théories reposent en entier ou en grande partie sur l'amour, et nous pensons qu'il joue un rôle primordial dans la création artistique comme dans toute création.

Nous rappellerons brièvement ce qui nous semble se dégager de l'œuvre de Rodin, de ses pensées, de sa vie, de l'époque en laquelle il vécut, à savoir un tourment; nous prenons ce mot en son sens, de *torquere*, tordre. Et nous pensons que l'œuvre de Rodin est marquée du signe d'une force qui a tordu son créateur comme l'arbre est tordu, ployé, par le vent, tout particulièrement son œuvre ayant trait à l'amour. Nous pensons, d'autre part, que Rodin ne fut pas un isolé et que la même force a tordu et ployé bien des hommes qui le précédèrent, l'entourèrent ou le suivirent.

Nous avons eu l'idée de notre tentative de thèse en 1929, comme nous l'avons dit. Nous avons pris des notes à droite ou à gauche au cours de nos lectures en vue de ce que nous désirions faire; nous avons lu et résumé spécialement quelques ouvrages que nous indiquons à la fin de notre thèse, mais surtout nous y avons rapporté le souvenir de toutes nos lectures passées. Le temps nous a manqué pour rédiger comme il l'aurait fallu cette modeste tentative, pour la composer et en faire un travail digne de la confiance de M. le Professeur Perrens et de M. le Professeur Mauriac. Nous nous excusons sincèrement et avec le plus profond de nous-même de ne pas répondre à l'honneur qu'ils nous firent en acceptant notre thèse.

Pour répondre un peu mieux à nos maîtres, nous reprendrons peut-être peu à peu et lentement tout cet ensemble peu clair et peu net. Notre effort aboutira peut-être alors.

CHAPITRE PREMIER

L'IMPRESSIONNISME OU DES IMPRESSIONS VIVES SERVIES PAR LE BESOIN DE MODELER

L'idée la plus simple qui puisse nous venir à l'esprit est celle d'un être ayant « des impressions » puissantes et aiguës du monde extérieur et étant, en même temps, pourvu du besoin de modeler.

Nous prenons ce terme d'impression (latin : *impressio*, de *imprimere* : empreindre : effet de l'action d'un corps qui en presse un autre) au sens où on l'entend généralement. Ainsi l'on dit : « Telle personne m'a fait telle impression », d'être intelligente, d'avoir bon cœur : opération déjà complexe et résultat de multiples mécanismes psychologiques, mais cependant opération dans laquelle la pensée ne vient pas organiser, classer, expliquer. C'est, en somme, l'empreinte que l'extérieur vient de marquer rapidement sur nous et que nous livrons à celui qui nous écoute.

Evidemment l'empreinte est fonction du corps qui reçoit la force extérieure, mais elle est aussi fonction de cette force extérieure, de ce corps extérieur qui a agi sur nous.

On ne prend pas conscience des raisons immédiates ou lointaines de cette empreinte. Et si l'on nous demande le pourquoi de notre impression, c'est alors que l'on analyse le faisceau des petits faits enregistrés et dont on a fait la synthèse; puis, si l'on va plus profondément, on prend conscience de son

égoïsme, de ce que cette impression est, bien souvent, fonction de son orgueil, de sa sensibilité à soi plutôt qu'objective; il y a une proportion plus ou moins forte des deux. Bien d'autres facteurs entrent aussi en jeu, tendances profondes, souvenirs passés, humeur du moment, etc.

Donc, nous envisagerons la possibilité, pour l'artiste, pour le sculpteur en particulier, d'être un homme fortement impressionné par l'extérieur, fortement empreint, marqué en creux, et qui, ayant le besoin, la jouissance du modelé, met dans la glaise cette impression. Travail rapide qui peut aller avec un grand génie fruste qui s'ignore. Ainsi l'œuvre de Rodin serait une empreinte profonde du monde extérieur marquée sur lui, puis, aussitôt, dans la terre à modeler. L'époque en laquelle vécut Rodin était parfaitement apte à être la source de telles impressions. Car n'est-elle pas une époque inquiète, tourmentée, tordue en de multiples sens ? et c'est l'impression que reproduit l'œuvre de Rodin.

Nous savons que Rodin était un esprit intuitif, symbolique, ce qui dénote bien une aptitude particulière à se saisir d'une empreinte de l'extérieur forte et puissante et à la faire connaître aussitôt. Pour être intuitif, il faut d'abord être muni d'un appareil général de réception et d'enregistrement qui vibre au moindre choc, puis être apte à la synthèse intérieure rapide, non consciente, et à sa traduction extérieure. L'intuitif et le symbolique, celui qui prend une connaissance poétique des choses, est bien celui qui a « des impressions » plus fortes et plus profondes que les autres et les extériorise aussitôt, en prenant toujours le sens d'impression selon notre explication.

D'autre part, Rodin semble bien être né avec une prédisposition spéciale pour le dessin et pour le modelage : ce sont deux voies de traduction particulièrement développées, qu'il semble avoir possédées avec la vie elle-même. « Il raconte que, tout jeune, aussi loin que remontent ses souvenirs, il dessinait; ses premiers modèles furent les sacs en papier, fabriqués avec des pages de livres illustrés dans lesquels l'épi-

cière chez qui se fournissait sa mère enveloppait ses pruniaux... » (L. B., p. 7 et 8.) « Il passa dans la classe de dessin d'après la bosse, où les élèves modelaient d'après l'antique. C'était la première fois qu'il voyait de la terre glaise. Quelle découverte et quelle joie ! « Il me sembla, disait-il, que je montais au ciel. » Il était dans le ravissement ». Besoin de modeler acquis héréditairement, toute une lignée d'ancêtres ayant été peu à peu, pour une raison de métier par exemple, enrichis en ce sens, ou bien simplement développement plus grand que chez les autres hommes du tact. Tel naît avec une vue très bonne, tel avec une vue défectueuse. Dans ces conditions, des impressions fortes passeront par la voie de suppléance des autres modes habituels de traduction. On peut aussi concevoir qu'un trop-plein d'énergie, à partir d'une très minime modification favorable du tact, puisse suffire à lui seul à mettre en valeur une activité tactile du modelleur par la nécessité de suppléance devant des impressions trop puissantes et aiguës.

Il est certain que la vue est liée au tact, et les deux aux sensations confuses musculaires et tendineuses que nous avons lors de nos mouvements, et que cet ensemble (ce doit être encore plus complexe et faire jouer de multiples et diverses associations) nous permet de prendre connaissance du relief.

Le sculpteur doit certainement avoir une jouissance spéciale et un besoin de prendre possession des volumes par le tact après une prise de connaissance par l'œil, qui doit lui paraître trop abstraite, et il doit avoir une jouissance spéciale à modeler, à fixer ces volumes dans la glaise. Ainsi nous voyons Rodin prendre un plaisir extrême aux sensations tactiles directes sur la chair du modèle, puis venir les fixer toutes vivantes dans la terre à modeler, puis revenir se charger de ses sensations et aller de nouveau au bloc de terre. « Mme de Ch..., s'allongeait par terre, sur le dos, la tête tournée vers la lumière, la nuque serrée entre les genoux du Maître, qui modelait à coup de pouce, touchant la chair d'abord, la

glaise aussitôt après et en quelque sorte le pouce encore chaud. » (M. T., p. 71.)

C'est peut-être à cette jouissance tactile qu'il faudrait rapporter ce passage des « Mémoires ou Lettres de Barrès » publiées par les *Nouvelles Littéraires*, où l'on voit une jeune femme mal interpréter les gestes de Rodin. De même, dans le *Journal de la vie d'Isidora Duncan*, on retrouve un détail semblable. Du reste, cette jouissance tactile peut être en relation avec l'amour, l'amour qui tient une si grande place dans l'œuvre de Rodin.

Quoi qu'il en soit, les dessins de Rodin, tout au moins un grand nombre, nous paraissent ressortir de ce mécanisme simple : impressions puissantes et aiguës et aptitude particulière à modeler, à traduire ces impressions par une autre voie que celle habituelle du langage.

Rodin, devant le corps de la femme, subissait une très vive empreinte. « Quel éblouissement une femme qui se déshabille ! c'est l'effet du soleil perçant les nuages. A la première vue de ce corps, la vue d'ensemble, coup, commotion. » (*Les Cathédrales*, notes éparses).

Alors, sans même guider sa main par l'œil, il regardait toujours le modèle en sa pose éphémère, il traçait les lignes traduisant ce « coup », cette « commotion », puis d'un coup de pouce, écrasant de la craie, ou d'un coup de pinceau trempé dans l'encre, il modelait sur la feuille, indiquait avec jouissance le volume. Certaines œuvres rapides et fougueuses de Rodin, celles aux noms symboliques surtout, comme *la Terre*, devaient bien être ainsi créées d'une seule coulée, des impressions au plaisir tactile. Nous l'avons vu, du reste, créer ainsi le buste de Mme de Ch...

Dire qu'un artiste a de fortes impressions et un sens particulièrement développé, qu'un sculpteur a une jouissance tactile, un besoin spécial de modeler, ce sont des constatations évidentes. Mais ce que nous voulons exprimer, c'est que la création peut être simplement expliquée par cela, sans plus de connaissance de l'artiste.

Que ce mécanisme simple, quoique déjà bien complexe, se rencontre chez l'artiste, chez Rodin, et explique quelques-unes de ses œuvres, de ses créations et de ses dessins, il n'en reste pas moins vrai qu'expliquer l'œuvre de Rodin ainsi ne peut nous arrêter.

Les Bourgeois de Calais et le *Balzac* pourraient nous donner une idée de la conscience de Rodin, de la lenteur de son activité créatrice et nous montrer qu'il allait au delà d'une telle simplicité.

Tout le monde connaît ses déboires à propos de ces deux monuments — et du reste il en eut à propos de tous ses monuments, de beaucoup de ses bustes et de ses œuvres. *Eustache de Saint-Pierre* seul avait été commandé à Rodin; il se plongea dans les vieilles chroniques de Froissart, et, en quatre ans de travail et de recherches, réalisa le groupe des six héros. Pour le *Balzac*, Rodin travailla dix années, recherchant à droite et à gauche toutes les gravures pouvant le renseigner, lisant tous les textes utiles, allant en Anjou chercher un modèle approprié, créant, puis reprenant, laissant de côté et créant à nouveau.

En cette œuvre, qui marque l'apogée de Rodin, parti de *l'Age d'Airain* et étant passé par les *Bourgeois de Calais*, rien ne fut laissé au hasard, tout fut voulu, calculé, et ce n'est que par de magnifiques sacrifices que Rodin est arrivé à ce bloc effrayant d'unité et de vie intérieure.

Ces deux exemples, que l'on pourrait multiplier, nous montrent qu'il était dominé par des questions de technique, de métier, de règle, ensemble dominé lui-même par la pensée, la réflexion, la volonté. A voir certaines de ses œuvres, on pourrait croire à un magnifique génie emporté par ses impressions, modelant fougueusement la glaise et mettant à jour une œuvre pleine de cette vie palpitante transmise. Mais toute vie est transmise par Rodin, grâce à l'amour, sans doute, mais aussi grâce à la règle, l'unité, la discipline, grâce à la réflexion, la pensée, la volonté.

Les méthodes de travail des sculpteurs et des artistes sont

du reste bien curieuses pour le profane. Avons-nous l'idée d'un musée de membres, de troncs, de têtes, le tout en plâtre, en lequel Rodin puisait sans cesse pour sa création ! Pourtant il en était ainsi. Les milliers de dessins de Rodin étaient, pour la plupart, des documents, des études, sur de multiples profils du modèle. Un Maillol va jusqu'à avoir des photographies et s'en sert comme documents dans sa création.

Et l'œuvre que nous avons présentée pouvait suffire à nous faire rejeter comme explication générale ce mécanisme d'impressions vives, servies par une aptitude à modeler. Rodin dit lui-même en son testament :

« ... Les seules qualités de l'artiste sont sagesse, attention, sincérité, volonté; accomplissez votre besogne comme d'honnêtes ouvriers. »

Et sa vie nous a montré son labeur de quarante années avant de franchir le seuil de la statuaire des grands maîtres.

Y a-t-il un artiste, du reste, qui puisse se ramener à cette simplicité relative ? Peut-être qu'à l'origine, chez les premiers artistes, cette psychologie rudimentaire présidait à l'art ou à une partie de l'art.

L'homme primitif, ayant, devant des impressions trop fortes, un besoin de suppléer à ses autres possibilités de traduction insuffisante, aurait dessiné, modelé, ceci étant pour lui une connaissance, une prise de possession intuitive due à un excès d'énergie sur un sujet au tact excellent ou à la vision parfaite. Il est certain qu'un art devient complexe avec le temps; que ce n'est que peu à peu qu'il prend possession de lui-même, que toutes les facultés qu'il met en jeu à l'état sourd et confus pour l'entendement arrivent en partie à être saisies par cet entendement, puis à être exploitées, éduquées, orientées.

Chez les primitifs, ceux qui sont le point de départ d'une nouvelle période d'art, on pourrait retrouver peut-être cette prise directe de l'extérieur et sa mise tout « de go » dans l'art.

L'impressionnisme de nos jours, né à peu près à l'époque de Rodin et ayant atteint son apogée durant le même temps, est autre chose :

C'est, à partir de théories particulières, dictées par la science du moment, une tentative de prise directe du soleil, de la lumière vue de face, en son plein éclat, et de sa mise dans la toile et d'elle seulement. Ici l'homme cherche partout un acquis, à se simplifier, à n'être qu'un appareil enregistreur sur un point, puis à traduire sur ce seul point. Là l'homme s'ignore; tout l'extérieur le frappe; le marque fortement et, comme il peut, suppléant à d'autres modes, il dessine ou modèle.

D'un côté comme de l'autre, du reste, toute la création est chargée de l'être en lequel elle a passé. C'est évident.

Ce mécanisme simple, que nous venons de trouver bien insuffisant pour s'appliquer à Rodin, du moins entièrement, pourrait expliquer une possibilité de naissance de l'art primitif et pourrait peut-être se retrouver chez l'enfant qui dessine ou modèle.

CHAPITRE II

LE JEU

En voyant un enfant modeler, nous pouvons, en effet, penser que son activité relève du mécanisme dont nous venons de parler. Mais, en y regardant de plus près, il semble bien que l'enfant soit moins intéressé par ce qu'il modèle que par l'action elle-même de modeler et aussi par toute la rêverie qu'il lie à cette action et à l'objet modelé..

Si donc il modèle à la suite d'un excès d'énergie — et les impressions extérieures ont leur part en cet excès d'énergie — il semble bien que son activité relève d'autres mécanismes que ceux d'impressions vives s'écoulant par le tact, le modelage. Il joue, plutôt qu'il ne traduit des impressions dans de la terre, dans de l'argile.

Ceci nous conduit à faire une incursion dans le domaine du jeu. Pourrions-nous nous y arrêter longuement pour voir si de ses mécanismes ne pourraient pas relever ceux d'une création artistique plus complexe que celle dont nous avons parlé, celle de Rodin en particulier. Nous ne le pensons pas.

Certaines écoles, celle de Spencer entre autres, ont voulu ramener l'art au jeu : « surabondance et désintéressement de l'activité. » (*Psychologie de l'Art*, par H. Delacroix); voici, pour Spencer, l'analogie ramenant l'un à l'autre. Si, comme Schiller, l'on entend, en plus de « l'excès d'énergie qui se dépense en activité superflue », « l'accord des facultés, l'harmonie intérieure des tendances, la liberté de la contemplation » (p. 1), le problème est autre par le fait que toutes

les fonctions de l'homme sont envisagées. Nous ne nous occuperons que du jeu à proprement parler, celui qui relève d'un excès d'énergie s'écoulant en une activité libre. Nous n'entrerons pas dans les différentes distinctions qu'il y aurait à faire entre le jeu de l'enfant et le jeu de l'adulte, ni dans les distinctions entre les diverses formes d'activité que l'on appelle jeu chez l'enfant, comme le fait M. H. Delacroix. Nous ne nous occuperons que de l'essentiel de la question.

Le jeu permet l'écoulement d'un excès d'énergie grâce à l'action ou au rêve, ou à un mélange d'action et de rêve, en dehors de toute utilité pratique. Il est, pour l'enfant comme pour l'homme, un moyen de se reposer du monde où toute l'énergie est canalisée vers une utilité, vers un obstacle contre lequel elle se heurte, et à partir duquel elle tourmente plus ou moins l'homme, pour se transformer en un objet utile ou de quelque utilité.

Et nous saisissons aussitôt la tentation que l'on peut avoir de rapprocher l'activité du jeu de celle de l'art. L'activité artistique n'est-elle pas, en effet, en relation avec une surabondance et un désintéressement ? L'art n'est-il pas pour l'artiste un moyen de se reposer du monde, comme le jeu, en permettant l'écoulement d'un excès d'énergie grâce à l'action ou au rêve, ou à un mélange des deux, en dehors de toute utilité ?

Si l'enfant, dans le jeu, fuit la vie, qui déjà peut lui apparaître contraignante (ne serait-ce que par l'éducation qui s'insinue dans tous les domaines) pour se réfugier en un monde merveilleux, l'homme n'en fait-il pas autant dans le jeu et dans l'art ? Dans le jeu comme dans l'art, l'homme ne laisse-t-il pas son énergie s'évanouir en une bienfaisante euphorie, dans une action ou une rêverie, où il est le maître absolu ?

Le relatif de la vie, en dehors de la question d'utilité qui pèse sur l'homme, peut bien être également le support du jeu comme de l'art, l'un et l'autre apportant l'absolu.

« Spleen et idéal, ce titre convient à une bonne part de

nos jeux », dit M. Delacroix (p. 121). Ce pourrait être aussi le titre de toute anthologie d'art. En prenant le mot spleen au sens de fatigue, ennui de toute la vie et de toute sa relativité.

Mais nous nous rangeons à l'avis de M. Delacroix. Il y a une différence irréductible entre le jeu et l'art. C'est que, dans ce dernier, la matière compte et que l'artiste est préoccupé au plus haut point, après l'amour de sa matière, de l'organiser, de la soumettre à la forme qu'il a en lui. Ainsi, écrit M. Delacroix : « Le jeu est presque indifférent à sa matière. Il ne se préoccupe pas d'en faire une chose au delà de sa signification momentanée qu'il lui confère. Le joueur ne se sert de ses jouets que comme des moyens pour parvenir à ses fins, comme des symboles où il accroche ses intentions; peu lui importe la nature intrinsèque de ses objets; il suffit qu'ils soient transfigurés par l'action et la théorie du jeu.

» L'artiste, au contraire, commence par aimer la matière en elle-même et pour elle-même, indépendamment de ce qu'elle peut aider à signifier. L'artiste — contemplateur ou créateur — a une sensibilité élective pour tel ou tel ordre de sensations, pour telle région de l'existence qualificative, pour la joie des qualités les plus élémentaires. Il est comme prédestiné à l'une des sphères sensibles du monde. De même l'œuvre est le dernier mot de l'art et sa fin secrète, tout le travail de l'artiste créateur vise à la fabrication de cet ensemble coordonné, de cette harmonie d'éléments, de cette œuvre par qui un moment ou un aspect de la vie humaine vient s'enfermer dans une forme. » (P. 44.)

Ainsi l'art, même à l'origine, ne peut venir du jeu. Surabondance et désintéressement de l'activité, d'après Spencer, pour le jeu et l'art. Or, l'activité, dans l'art, n'est pas libre; elle ne vaut pas pour elle-même, mais pour l'œuvre. M. Delacroix voit là la différence foncière et unique.

Il élimine le caractère sérieux et obsédant de l'art, sa technique, son caractère désintéressé, son action sociale.

Il nous semble que c'est, en effet, la création elle-même

qui est tout, qui fait que l'art n'est pas un jeu et ne peut venir du jeu.

Donc, ni impressions vives et besoin de modeler ni le jeu ne peuvent expliquer la création de Rodin et la création artistique en général. Et il semble que si par besoin de repos, Rodin abandonnait les grandes œuvres de sa statuaire, c'est bien plutôt de la première théorie que de la seconde que dépendaient les mécanismes mentaux en relation avec ces petits sujets qu'il créait alors.

« Je le vois pétrissant dans la glaise de petites ébauches rapides. C'est un jeu auquel il se complaît dans l'intervalle des soins plus patients qu'il donne à de grandes figures. Ces esquisses lancées d'un jet le passionnent, parce qu'elles lui permettent de saisir au vol de beaux gestes, dont la vérité fugitive pourrait échapper à une étude plus approfondie mais plus lente. » (*L'Art*, le Gsell, p. 22).

Jeu d'apparence, jeu en ce sens que Rodin simplifiait alors son travail pour se reposer d'une tension d'esprit trop forte due à l'effort de sa pensée appliquée longuement.

CHAPITRE III

L'INTELLECTUALISME

Pour la réalisation d'un grand sujet, nous allons envisager l'intellectualisme dans la création artistique.

Par intellectualisme nous entendons l'affectivité, la sensibilité, l'imagination, soumises à l'intelligence, à la pensée, à la raison, à la volonté.

L'intelligence primera, pour nous, toutes les autres facultés, intelligence qui connaît le monde et elle-même, compare les idées par le jugement, les enchaîne par le raisonnement.

Si nous cherchons à saisir les mécanismes psychologiques qui jouaient chez Rodin lors de l'élaboration d'œuvres comme *les Bourgeois de Calais* ou le *Balzac*, il semble bien qu'un problème fut d'abord posé à Rodin. Problème posé par l'extérieur à lui, par la ville de Calais, demandant *Eustache de Saint-Pierre*, par la Société des gens de lettres, demandant une statue de Balzac. Problème posé par Rodin à lui-même dans d'autres cas, comme celui d'un homme qui marche et qui prêche, le *Saint-Jean*, ou problème à propos de tel ou tel autre groupe.

Bornons-nous aux *Bourgeois de Calais* et au *Balzac*. Rodin, une fois la commande faite, accumulera les documents, il pensera, il cherchera à résoudre, à trouver la solution. Ce sera d'abord un long travail d'analyse, d'accumulation de documents, de recherche de modèles appropriés, de lectures de textes, d'ébauches. Puis une fois l'analyse bien conduite,

arrivera un temps où la synthèse pourra être réalisée et l'œuvre naîtra. Travail d'analyse qui durera dix années pour le *Balzac*, nous en avons déjà parlé.

C'est ainsi qu'en 1895 paraît une étude de tête pour le *Balzac*, puis la même année un nu du *Balzac* et en 1897 le *Balzac* lui-même. La Société des gens de lettres poursuivra Rodin devant les tribunaux, trouvant qu'il mettait trop de temps à livrer sa commande.

La pensée ayant bien décomposé le problème, ayant pris possession de plusieurs possibilités, à un moment donné la solution sera saisie. Alors, il faudra à Rodin la pensée forte et profonde de la synthèse, sa représentation non moins forte par l'imagination, et la volonté aura à livrer le combat à la matière pour réaliser l'œuvre arrêtée, fixée et vue en l'intérieur même de Rodin. Pour le *Balzac*, Rodin s'était arrêté à une phrase de Lamartine qui lui semblait exprimer l'auteur de cet autre monde de l'art appelé la *Comédie humaine*. « C'était la figure d'un élément avec le torse relié à la tête par un cou énorme, des jambes basses et des bras courts. » (C. Mauclair, p. 44.)

Il faut de plus songer que, le problème résolu pour Rodin du point de vue de l'œuvre à traiter, toute sa pensée, tout son intellect jouait pour lui appliquer sa technique qui, avec le *Balzac*, atteint son apogée.

Il semble bien que l'intellectualisme soit à la base de bien des créations en art. Dans la statuaire grecque, les trois élèves d'Agélaïdas, Myron, Polyclète et Phidias semblent s'être posé des problèmes, puis les avoir résolus. Myron se serait surtout occupé d'athlètes et aussi d'animaux; il aurait été un des maîtres de la statue en mouvement et aurait cherché à résoudre des problèmes d'équilibre, notamment celui de traduire dans le bronze un coureur élané sur la pointe du pied, la statue du coureur Ladas mentionnée par les textes et inconnue de nous, et celui d'un athlète lançant le disque, le Discobole dont nous n'avons plus qu'une réplique romaine en marbre sans tête, sans bras droit ni jambes. Myron aurait

aussi été l'auteur d'un groupe représentant Athéna regardant avec dédain le satyre Marsyas ramasser la flûte qu'elle venait de jeter. *Une Athéna*, de Francfort, serait cette Athéna. La tête du satyre aurait traduit la convoitise mêlée à la peur.

Voici des problèmes qui se rapprochent de ceux traités par Rodin. Et l'on ne peut taxer Myron de n'être pas un classique, puisqu'il était même légèrement archaïque dans ses têtes.

Polyclète, dans son *Doryphore*, chercha à résoudre des problèmes de symétrie et de rythme. (Ch. Picard, *La sculpture antique*, p. 378.) « Polyclète avait voulu, sans lui enlever la spontanéité de la vie, le soumettre (le *Doryphore*) comme aux règles d'une sévère architecture; il y avait concentré maintes données savantes, fournies sans doute par la plus scrupuleuse étude du réel, mais revisées selon une précise géométrie de formes, un système abstrait de rapports et de nombres, dérivés, peut-être, de spéculations pythagoriciennes.

Il faut songer que Polyclète avait trouvé cette idée dès le début de sa carrière : le *Cyniscos de Mantinée* aurait contenu en puissance *Doryphore* et *Diadumène*.

Donnons encore la parole à M. Picard pour bien saisir la valeur incontestable de l'intellectualisme en création artistique.

« Polyclète aimait la vie plus que les nombres; aussi le jeu de proportions qu'il avait choisi avait-il pour base un « module » non métrologique mais réel; nous savons qu'il était donné par la largeur du doigt, le dactyle, qui multiplié par 4 constituait le palme, c'est-à-dire la largeur de la main.

« A partir de là, toutes les relations étaient construites par de savants rapports, vérifiés dans la nature, de telle façon que l'on pût conclure des dimensions de l'une des parties à celle du tout, et réciproquement. » (P. 379.)

Phidias semble surtout, profitant de tout l'acquis passé, s'être préoccupé de traduire la Divinité, de mettre les Dieux dans le marbre ou le bronze. Ce sont encore de véritables problèmes à résoudre, quand on songe à son *Athéna* qui

« atteignait 12 mètres avec le piédestal, et dont la décoration avait nécessité l'emploi de 4.150 kilos d'or » (Picard, vol. II, p. 10), Athéna chryséléphantine, comme l'on sait. De même, immense problème à résoudre avec son *Zeus*, qui était encore plus grand. Et il ne nous semble pas qu'en ce siècle de Périclès, Phidias crut beaucoup aux Dieux. Sous ce rapport, Athènes avait bien évolué, du moins en ce qui concerne ses penseurs et artistes; et les facultés intellectuelles résolvent donc seules les problèmes posés.

Nous ne sommes pas en face d'un Fra Angelico qui, tout amour divin, aurait pu suppléer à des idées et des raisonnements par l'élan de son être vers Dieu. Nous disons « aurait pu » car Fra Angelico était très préoccupé de technique, de théories, de problèmes divers à résoudre et appliquait la maxime : « Aide-toi, le ciel t'aidera. » « ... Fra Angelico, ce fort technicien de la Renaissance, cet émule de Masaccio, passionné pour tous les problèmes d'art de son temps, qui y consacre sa vie entière et qui réalise pleinement, avec une originalité parfaite de moyens, les plus subtiles inventions de son génie. » (M. Denis, *Théories*, 1890-1910. p. 156.)

Nous touchons peut-être le problème de l'art classique opposé à toutes les autres formes d'art, l'art classique relevant surtout de l'intellect, l'artiste cherchant au maximum à résoudre divers problèmes posés par une technique appropriée. Analyse de ces problèmes jusqu'à la lumière, possession de cette technique jusqu'à la lumière, et synthèse générale de ces deux analyses jusqu'à l'objectivité en quelque sorte.

Le Balzac serait donc bien une œuvre classique et d'un degré très élevé, rejoignant les sommets de l'art classique. Rodin est de cet avis et exprime lui-même ces vérités quand il dit : « Mais soyez convaincus que les maîtres ont toujours pleine conscience de ce qu'ils font », et dans *l'Art*, p. 226 : « En somme, les plus purs chefs-d'œuvre sont ceux où l'on ne trouve plus aucun déchet inexpressif de formes, de lignes, de couleurs, mais où tout, absolument tout, se résout en

pensée et en âme », en voulant bien prendre ces termes de « pensée » et « âme » comme solution, du problème posé, atteinte. Cette création rejoindrait presque la science, atteignant comme elle, dans son domaine de la connaissance poétique et artistique, l'objectivité. Objectivité faite, en ce plan, par l'artiste lui-même qui semble, grâce à ses facultés intellectuelles jouant au plus haut degré et, à sa volonté efficace au plus haut point, s'être débarrassé de toutes les scories, tant dans le problème du sujet que dans celui de la technique, que dans la liaison des deux.

Cependant, si en apparence l'intellectualisme peut nous résoudre le problème du *Balzac*, il y a bien des sujets qu'il ne peut expliquer : ainsi, toute la création qui se rattache à l'amour où il semble bien que l'intellectualisme n'ait rien à faire; et, s'il pénétrait dans ce domaine, il balaierait bien des scories tenant uniquement au sujet et non à la technique évidemment.

Nous entendons par scories des restes de sensibilité, de passions, de tendances profondes tenant à l'artiste lui-même, et étant à côté de l'œuvre à créer, sans nécessité avec elle, ensemble que l'art classique rejette ou fond et refoule dans l'œuvre même, pour ne nous présenter qu'une magnifique nécessité plutôt qu'une création humaine.

Les Mains, qui tiennent une place si curieuse dans la création de Rodin, ne peuvent pas non plus tomber sous le coup de l'intellectualisme. Et *le Balzac* lui-même, et toute œuvre classique, l'intellectualisme suffit-il à les expliquer ? Tout en entendant par intellectualisme une imagination qui présente, une intelligence qui pénètre, une pensée qui ressasse, et une volonté qui est efficace, comme nous l'entendons.

Si nous prenons ces *Mains*, par exemple; d'où peuvent-elles bien venir en Rodin ? « Cette œuvre (*la Main de Dieu* ou *la Création*) est peut-être l'une des plus audacieuses de Rodin. Elle rompt, en effet, avec toute espèce de tradition et s'adresse plus à l'imagination qu'au sens plastique proprement dit. » (*Catalogue* de 1929, p. 106.)

Puis *le Balzac*, au sujet duquel nous avons déjà fait une restriction, en ce qui concerne l'intellectualisme, pourquoi fût-il choisi tel par Rodin parmi de multiples possibilités ? Il aurait été si simple de satisfaire la Société des gens de Lettres, il aurait été si logique de lui présenter un *Balzac* comme elle en désirait un. Mais Rodin était un génie, et cette vision du *Balzac* est géniale. On ne peut autrement dénommer le choix de Rodin parmi ses possibilités. Il n'y a que le mot de génial qui puisse convenir pour caractériser un choix si personnel, si peu concevable pour l'extérieur, si peu logique pour nous, qui, réalisé, nous semble, au contraire, si logique et même nécessité, le seul possible, pour ainsi dire. Ce choix génial pose le problème du génie, de ce mystère qui dépasse notre compréhension. Il va nous entraîner à approfondir l'intellectualisme.

Dans un *Essai sur les conditions positives de l'invention dans les sciences*, M. Jacques Picard, cherchant l'explication du génie créateur, se rapproche de notre problème, quand il expose les idées proposées par Henri Poincaré sur la question. Après avoir montré que le génie n'était pas une patience, une névrose, l'homme aux facultés développées au maximum (Séailles, *Le génie dans l'art*), l'imagination créatrice, il s'arrête à la théorie de l'intuition, et c'est alors que Poincaré apporte son avis. Pour Poincaré, l'aptitude à l'invention mathématique « est liée à un sentiment, à une intuition de l'ordre mathématique qui nous fait deviner des harmonies et des relations cachées », sentiment qui est le privilège de quelques-uns.

Comment s'opère ce choix : toutes les combinaisons gisent en notre inconscient. Seules passent le seuil de la conscience claire, celles qui intéressent la sensibilité du mathématicien par leur caractère d'harmonie et de beauté.

Quelles sont ces combinaisons qui intéressent la sensibilité du mathématicien : ce sont celles dont les éléments sont harmonieusement disposés, de sorte que l'esprit peut sans effort en embrasser l'ensemble, tout en pénétrant les dé-

tails. Or, ce sont celles qui peuvent nous faire connaître les lois mathématiques.

Les inutiles sont sans action sur la sensibilité esthétique. Cette sensibilité spéciale est le crible, c'est l'intuition qui attire l'attention du savant sur les combinaisons les plus belles.

Cette sensibilité esthétique spéciale, cette intuition, c'est le génie.

Il faut, du reste, éliminer toute idée de mysticisme, mais bien comprendre cette sensibilité spéciale au sens de vibration intellectuelle, cette intuition au sens de connaissance immédiate d'ordre intellectuel. Ce serait de l'intellect pur, se rapprochant de l'extase de Plotin, qui ne semblait nullement ressortir du mysticisme.

Voici donc une notion qui dépasse l'intellectualisme, c'est celle de l'inconscient. L'intellectualisme ne jouerait que dans l'apport des matériaux, la prise de possession, puis l'organisation et la conduite à bonne fin.

Cet apport de l'inconscient pourrait bien nous expliquer la création de Rodin et Rodin en cette création. Car en cet inconscient une création se chargerait d'un apport complexe, elle dépasserait ainsi l'intellect qui la saisirait et la polirait et repolirait par la suite. Mais M. Picard rejette cet apport de l'inconscient. Suivons-le. Pour lui, l'ordre mathématique, l'harmonie des combinaisons, c'est l'ensemble des analogies qui existent entre les êtres mathématiques. Le génie, la création, ses mécanismes, gisent, se trouvent dans l'intuition des analogies. L'analogie étant l'identité du rapport dans la variété des termes. Comment expliquer cette vision particulière ? Par deux possibilités : un appareil visuel meilleur, ou bien des regards dirigés ailleurs que le commun des regards.

Le génie serait ce dernier homme. Celui qui, à côté d'une vision utilitaire, superficielle, regardera vers une utilité profonde. Le génie est un rêveur qui va au delà de l'utile, et embrasse tout de son œil; alors, dans cet ensemble, il voit

les beaux rapports. On rejoint le génie dans l'art de M. Bergson. « Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-même, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature.

» Entre la nature et nous, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger presque transparent, pour l'artiste et le poète... Il fallait vivre et la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir, vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression utile, pour y répondre par des réactions appropriées... Mes sens et ma conscience ne me livrent donc de la réalité qu'une simplification pratique. Dans la vision qu'ils me donnent des choses et de moi-même, les différences inutiles à l'homme sont accentuées, des routes me sont tracées où mon action s'engagera. L'individualisme des choses et des êtres nous échappe toutes les fois qu'il ne nous est pas matériellement utile de l'apercevoir... Mais de loin en loin, par distraction, la nature suscite des âmes plus détachées de la vie, je ne parle pas de détachement voulu, raisonné, systématique qui est œuvre de réflexion et de philosophie, je parle d'un détachement naturel, inné à la structure des sens ou de la conscience, et qui se manifeste par une manière virginale en quelque sorte de voir, d'entendre et de penser. L'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnelles et socialement acceptées, enfin, tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même. L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité. » (*Le rire*, p. 153 et suiv.)

Il nous semble bien que Rodin devait être cet homme-là; sa vie nous a montré son peu d'aptitude à la vie pratique, habituelle. Il est dommage que l'artiste ne puisse utiliser cette belle et profonde vision des choses pour sa vie pratique. Il

semble, en effet, que ce soit au détriment d'elle que ses regards pénètrent les choses et qu'il ne puisse en profiter pour elle-même. Un saint François d'Assise était peut-être un artiste sachant utiliser cette vision directe de la réalité dans l'existence humaine. D'où nous pouvons comprendre le mot cité de Ch. Morice : « Prenons Rodin avec Rodin. »

Il semble bien que nous venons d'aller jusqu'au bout de l'intellectualisme et qu'il explique pour une part la création de Rodin et celle de tout art classique.

Rodin nous est apparu, en effet, comme un de ces êtres dont nous parle M. Bergson, qui dirige ses regards ailleurs. Ainsi Rodin a pu saisir la réalité du *Balzac*, et non la réalité utilitaire que la Société des gens de lettres, qui le lui refusa, attendait; réalité utilitaire liée à un Balzac conventionnel, social, bien fait pour la place publique.

Rodin, par sa vision de la réalité, a su saisir toutes les analogies nécessaires à cette réalité.

Tout art classique serait l'atteinte de la réalité, et aussi du bien par la règle qu'il s'impose. Le vrai lié au bien et au beau prend alors son plein sens.

L'intellectualisme, cependant, ne nous satisfait pas entièrement, bien des œuvres de Rodin ne s'y trouvant pas expliquées. (*Les mains*, création amoureuse et symbolique.) Nous avons vu M. Picard rejeter l'inconscient auquel se référait Poincaré, comme le domaine où toutes les possibilités se trouvent. Nous envisagerons cet inconscient, rejeté peut-être un peu arbitrairement, avec l'espoir que nous pourrions pénétrer plus avant dans la genèse de l'œuvre d'art, et en particulier de celle de Rodin.

CHAPITRE IV

LES THEORIES PSYCHANALYTIQUES DE L'ART: FREUD

Trois ouvrages dans l'œuvre de Freud semblent particulièrement être à la base des théories psychanalitiques de l'art, ce sont : *La Science des rêves*, *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, *Les névroses*.

Nous ne parlerons pas de la méthode thérapeutique de Freud, qui semble permettre des guérisons inespérées. M. le Professeur Perrens nous en rapportait quelques cas personnels en ses cours ou dans quelques conversations qu'il nous fit l'honneur d'avoir avec nous.

Nous ne ferons que rappeler les acquisitions de Freud : l'inconscient dynamique, le préconscient, le conscient, le refoulement et la censure. A propos des trois ouvrages que nous avons cités, nous mentionnerons seulement l'apport de chacun d'eux, nous nous excusons même de le faire tant ils sont connus, mais pour nous-même nous pensons qu'il ne sera pas inutile de poser quelque jalons pour éviter que nous nous égarions loin des idées de Freud. *La Science des rêves* nous présente : le contenu latent et le contenu manifeste, la dramatisation, la condensation et le déplacement. A propos de *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, nous retiendrons les différentes phases de la sexualité : l'autoérotisme, le narcissisme, la phase objectale et le complexe d'Œdipe; ce complexe étant le nœud de la théorie avec la sublimation, ou le transfert de la libido, qui permet à l'homme d'être sociable, religieux, moral. Enfin *les Névroses*

sont pour Freud en rapport avec un arrêt ou une régression de la libido à telle ou telle phase de la sexualité.

Pour nous-même, nous rappellerons aussi le système psychologique clos auquel en arriva Freud, ces dernières années, avec la métapsychologie. Freud parla d'abord de deux principes moteurs, le principe de plaisir et le principe de réalité. Il les réunit bientôt en un unique principe : l'Eros, le principe de plaisir répondant en effet à la phase objectale et le principe de réalité à la phase du narcissisme. En face de l'Eros, Freud dressa le principe de mort ou de *nivarna*. Enfin, Freud édifia sa théorie dernière avec le soi, le moi et le surmoi.

Ceci posé, nous allons, avec l'aide de J. de la Vaissière (La théorie psychanalytique de Freud, *Archives de philosophie*, vol. VIII), exposer rapidement les idées esthétiques de Freud; nous verrons si elles peuvent nous apporter une solution pour Rodin.

La psychanalyse nous apparaît d'abord comme ne se pré-occupant pas de l'origine du don artistique, ni de la révélation des procédés techniques de travail. Ce qui l'intéresse, c'est la recherche des formations psychologiques originelles. Elle s'occupera donc de la recherche des mécanismes psychologiques pouvant présider à l'élaboration d'une œuvre. Dans l'activité esthétique, elle veut, « d'après les rapports réciproques des impressions vitales, des vicissitudes fortuites et des œuvres de l'artiste, reconstruire sa constitution et les opérations instinctives en lui agissantes ».

Pour atteindre ce but, elle trouvera un grand secours dans les résultats déjà obtenus pour les rêves, les névroses, les phases de l'évolution sexuelle.

Les rêves et l'activité esthétique. — Dans les rêves apparaît la réalisation de désirs refoulés. Ce sera également la poussée d'aspirations inconscientes qui mettra à l'œuvre l'activité esthétique.

Dans la vie, nos désirs cachés se traduisent par les rêves. Le profane, vu la force du refoulement social, n'en tire pas

parti; l'artiste, au contraire, les embellit, de manière à déguiser leur origine suspecte et à voiler le caractère trop personnel qui ne permettrait pas à autrui d'en jouir; il modèle la matière, les expressions verbales des choses avec assez de perfection pour se représenter au dehors ce qu'il imagine et se mettre ainsi en possession de l'objet de sa convoitise.

S'il ne croit pas, comme dormeur, à la réalisation de sa fantaisie même, il pose cependant devant lui une réalité bien supérieure à celle du rêve, car d'autres comme lui la voient, la touchent et l'entendent.

L'activité esthétique est le résultat des mêmes procédés de l'inconscient : dramatisation, condensation, déplacement, que celle du rêve.

Il est fort possible que certaines des créations de Rodin viennent de cette source des rêves, de désirs refoulés, et aient été élaborées à l'aide des mêmes mécanismes. Il semble que nous puissions ainsi expliquer certaines œuvres symboliques comme *La Terre*, *le Désespoir*, *La Terre et la Lune*, tout le *Groupe des mains*. Si nous prenons le *Désespoir*, par exemple, dont il y a quatre répliques, plus ou moins différentes dans le détail, mais semblables dans l'ensemble, nous sommes assez étonnés de voir une jeune femme qui tient l'un de ses pieds avec ses deux mains, bras tendus.

Les quatre exemplaires du *Désespoir* figurent dans la *Porte de l'Enfer*, dans le haut du panneau de droite; à leur gauche, on trouve *Persée et Méduse*; à leur droite, deux sujets à peu près semblables portant le titre curieux de *Petite Ombre*; au-dessus, trois groupes, *Génie prenant son essor* (homme se précipitant, bras gauche levé, ailes déployées), *le Ruisseau enjambé* (homme portant une femme et enjambant un ruisseau) et *Génie tombant* (figure de femme dans la pose de la Danaïde, mais avec des ailes).

Le *Catalogue* de 1929 ne donne aucune indication particulière au sujet de ces groupes. A propos de *Persée et Méduse*, on lit (n° 120, p. 59) : « ... Il est difficile de définir son rôle

dans le grand tourbillon formant la chute des damnés. Méduse représente sans doute quelque chimère qui doit, comme tous les rêves humains d'ailleurs, être sacrifiée. Persée a mis une espèce de rage vengeresse à séparer sa tête du tronc pour la lancer à l'abîme comme s'il assouvissait une rancune personnelle. »

Nous allons chercher si nous ne pourrions pas trouver un contenu latent à ce groupe de créations réunies, et au *Désespoir* en particulier.

Le *Catalogue* n'indique, comme création de la même année, que le *Désespoir*, *Iris*, *messagère des Dieux*. Nous avons cité cette œuvre, on s'en souvient, parmi les sujets symboliques. Nous avons fait remarquer que cette Iris écarte les cuisses au maximum et que le sexe lui-même a été sculpté par l'artiste. Dans le *Désespoir*, femme assise qui lève une jambe, un pied dans ses mains, l'une des répliques représente la jambe levée parallèlement au haut du corps, il y aurait peut-être comme contenu latent ce désir de la vision du sexe et de sa traduction, réalisé dans *Iris* par la suite. Le Persée coupant la tête de Méduse serait peut-être l'élan de l'esprit pour se débarrasser de la gorgone du sexe, de la chair qui pétrifie cet esprit. On a lu la phrase du *Catalogue* : « ... Persée a mis une espèce de rage vengeresse... »

Le Génie prenant son essor, qui donne l'impression de maudire ce qu'il surplombe et lui-même, qui semble vouloir fuir et se fuir, serait encore un essai de départ de l'esprit lié à la matière, à la chair. En *Petite Ombre* on trouve encore un homme qui semble penché sur lui-même et se condamner.

Quoi qu'il en soit, il faut songer que toutes ces œuvres, sauf le *Désespoir* et *Iris*, ont été créées à des intervalles de temps assez longs.

Voici, nous semble-t-il, une explication que pourrait donner un psychanaliste. On pourrait interpréter ainsi bien d'autres œuvres de Rodin. Il ne nous semble pas utile de le faire, puisque l'on aboutit toujours aux mêmes résultats, à montrer

la sexualité dans le contenu latent par une interprétation plus ou moins ingénieuse du contenu manifeste.

Voyons maintenant *l'art et la névrose*.

Pour Freud, « l'artiste est un introverti qui frise la névrose. Animé d'impulsions et de tendances extrêmement fortes, il voudrait conquérir honneurs, puissance, richesses, gloire et amour des femmes. »

Incapable de réaliser ses ambitions dans la vie du dehors, il concentre l'énergie de sa libido sur sa vie imaginative. Il va ainsi vers la névrose. Mais il a peu de force pour refouler. Il sublime alors et crée son œuvre.

Alors qu'il faut renoncer à la satisfaction objective de l'instinct, au moment « du passage douloureux du principe de plaisir au principe de réalité », l'artiste, comme le névropathe, se replie sur le monde imaginaire, mais, reprenant pied dans l'objectif, contrairement au névropathe, il devient citoyen « d'un royaume intermédiaire entre la réalité incapable de réaliser ses désirs et le monde de la fantaisie qui les réalise ».

La contrainte du refoulement est ainsi vaincue, et l'artiste trouve « une satisfaction personnelle, qu'il communique ensuite, par l'intermédiaire de son œuvre, à ceux qui souffrent du même désir que lui ».

Freud admettait la pensée de son disciple Pfister : « Tout artiste est un homme de douleurs. »

Nous revenons en partie aux mêmes problèmes que ceux envisagés à propos du rêve. En somme, Freud nous dit que la vie ne peut satisfaire l'artiste et qu'il cherche une compensation dans son imagination, puis dans son œuvre, qui lui permet de concrétiser le don gratuit, imaginaire, qu'il s'est fait.

Ce que nous avons appris de la vie de Rodin semble en partie concorder avec les idées de Freud. Rodin nous est apparu comme assez indifférent à toutes choses dans la vie, alors qu'il nous est apparu comme uniquement préoccupé de son art. Ce sont ses éloignements de Rose Beuret, son aban-

don total de son fils, sa création de six *Bourgeois de Calais*, alors qu'un seul lui avait été commandé et payé, etc. Dans sa statuaire amoureuse, notamment, on pourrait voir la réalisation d'imaginings de Rodin insatisfait de la vie. Il serait facile de s'étendre sur ce mécanisme créateur, d'interpréter différentes œuvres, mais comme pour les mécanismes semblables à ceux des rêves, nous aboutirions à chaque tentative à la sexualité (1). Une explication les vaut donc toutes.

Avant d'examiner plus profondément ces mécanismes psychologiques présidant, selon Freud, à la création artistique, mécanismes parallèles à ceux des rêves et des névroses, nous allons envisager les théories de Freud sur la sexualité et l'art. Nous nous appuierons sur *Un souvenir de Léonard de Vinci*, ouvrage de Freud lui-même, dans lequel il explique, grâce à la psychanalyse, toutes les caractéristiques du Vinci par une fixation de ce dernier à la mère lors du complexe d'Œdipe.

Un psychanalyste, nous semble-t-il, serait arrêté par l'affection de Rodin pour sa sœur, par sa tentative de vie religieuse après la mort de cette dernière. Il serait arrêté par son indifférence dans la vie extérieure, indifférence ressemblant à celle du Vinci, en ce qui concerne ses habitudes, sa morale, sa notion de patrie, d'autorité religieuse; par son indifférence à toute affection après celle intégrale, totale, le liant à sa famille.

Le psychanalyste serait aussi arrêté, sans doute, par l'opposition existant entre des groupes comme *Idylle*, *Jeune Mère* et *l'Emprise*, *la Luxure*, *Iris*, *messagère des Dieux*; par des textes comme ceux des *Cathédrales*, où Rodin parle si chastement de la femme et plus loin si sensuellement.

On pourrait, dans ces conditions, voir en Rodin un être qui, au delà du complexe d'Œdipe, se serait fixé à sa sœur. Inconsciemment, bien entendu. Par la suite, toujours inconsciemment il aurait traduit dans toute sa statuaire amoureuse

(1) L'artiste regressant à une phase infantile à la suite des manques de la vie.

et ses dessins amoureux, ses textes sensuels, tout son désir refoulé dans l'inconscient, inconnu de lui, d'amour charnel pour sa sœur.

Dans sa statuaire fraternelle si fraîche, dans ses textes parlant de la femme d'une façon douce et chaste, il aurait traduit ce que la censure permettait qu'il éprouvât manifestement pour sa sœur.

Son entrée au couvent aurait été en relation avec sa sensation personnelle de n'être plus apte à rien, à l'amour d'autres femmes, amour incestueux en son inconscient, puisqu'il était fixé à sa sœur en particulier. Par la suite, il n'aurait jamais repris possession de lui-même, sa vie nous le montre, en effet, désemparé en quelque sorte, allant de femme en femme, ne se fixant à aucune totalement. C'est ainsi qu'il fut infidèle à Rose et à son enfant.

Si nous songeons au complexe de mutilation ou d'autopunition dont nous parle M. Baudoin dans la *Psychanalyse de l'art*, nous pourrions avoir là une explication à toutes ces créations sans bras ou jambes, sans têtes ou sans corps qui sont des exemples rares dans la statuaire. Rodin aurait traduit dans son œuvre une tendance à l'autopunition en face de l'inceste inconscient commis avec sa sœur. Autopunition encore inconsciente, comme tout, d'après Freud.

Dans *l'Ugolin*, on pourrait voir le thème du père qui châtie ses enfants, thème fréquent dans les mythes et qui rejoint l'*OEdipe*; ce serait la vengeance du père contre le fils fixé à la mère, ou à la sœur, ce qui revient au même, plutôt qu'une représentation de l'histoire rapportée par le Dante. Il est en effet curieux que Rodin ait choisi cet épisode de *La Divine comédie* très littéralement, alors qu'en général, il s'inspira d'une façon beaucoup plus personnelle de l'œuvre du grand Florentin. Ce thème si horrible serait devenu la propriété de l'art parce que, par delà le fait historique, il rejoint le mythe, le lieu commun qui gît dans l'inconscient de tout homme. Il serait en relation avec l'inceste de Rodin et sa punition par le père.

Nous pourrions nous étendre durant des heures et des heures ainsi avant d'avoir épuisé tout l'apport de *l'Œdipe* et toutes les explications qu'il pourrait nous fournir.

En ce qui concerne la réduction des mécanismes psychologiques présidant à la création artistique, à ceux présidant au rêve et à la névrose, il nous semble que Freud méconnaît le rôle de l'imagination, de la rêverie, en général, et chez l'artiste en particulier.

S'il y a un être bien fait pour tomber sous la domination de l'inconscient dynamique, du refoulement et de la censure c'est, pensons-nous Salavin. Or, Salavin lui-même s'abandonne à son imagination quand, apercevant l'aisselle de la femme de son ami par l'entre-baillement d'une manche de peignoir, il se sent devenir un malhonnête homme et fuit la maison de son hôte pour ne jamais plus y revenir. De même nous voyons ce Salavin se considérer comme le dernier des hommes quand il surprend son « rêve éveillé » lui présenter la mort de sa mère avec comme conséquences son héritage et sa liberté. On s'attendrait cependant, à la suite des lectures de Freud, à toutes sortes de perturbations dans la vie de Salavin à partir de ces deux faits qui lui seraient demeurés inconscients. C'est beaucoup plus le propre de l'homme d'être beaucoup tenté et de rejeter beaucoup au dehors, d'aller franchement de l'avant, que d'être le jouet d'un inconscient dynamique sans aucune seconde de liberté.

Et si nous nous transportons chez les artistes, il semble bien que l'imagination jouera encore un plus gros rôle que chez tout autre homme.

Rodin nous est apparu dans son œuvre, dans ses pensées, dans sa vie, comme donnant libre cours à son imagination et en concrétisant les images en pleine connaissance de cause.

Il ne s'est pas jamais « gêné » pour parler des émotions que lui procurait la femme, soit dans un plan charnel, soit dans un plan religieux et chaste. Il ne s'est jamais « gêné » non plus dans la réalisation de ses fantaisies en ses groupes

ou en ses dessins. Nous le voyons s'entretenir librement avec Gsell (p. 147) :

« Oh ! les épaules de celle-là, quel ravissement ! C'est une courbe d'une parfaite beauté....

» Et regardez la gorge de celle-ci : l'adorable élégance de ce renflement ; c'est d'une grâce presque irréelle !

» Et les hanches de cette autre : quelle merveilleuse ondulation ! Quel exquis enveloppement des muscles dans la suavité de la surface ! C'est à se prosterner devant ! »

Et Gsell parle d'un Oriental au jardin de Mahomet.

Et dans les *Cathédrales* (p. 201) :

« Avec quelle extraordinaire passion l'ombre étreint ce beau corps ! Les mains, que touche la lumière, s'impriment sur ce fruit délicieux, dont l'ombre cache, tout en le laissant deviner, l'éloquent mystère ».

On raconte sur Ingres une histoire bien faite pour montrer que l'artiste ne refoule pas autant que les psychanalystes pourraient le dire. Elle confirme notre opinion. Ingres avait peint le portrait d'une jolie femme, et il désirait vivement en faire un nu. Après la mort d'Ingres, la jeune femme eut la surprise indignée de trouver dans les cartons du maître un magnifique nu d'elle. Il y a là des mécanismes tout autres que ceux de la dramatisation, du transfert, du déplacement.

Plus près de nous, contemporain de Rodin, Renoir vivait dans la même atmosphère, si nous en croyons M. Albert André (*Renoir*, p. 8) :

« Toutes les joies de la vie et les désirs qui peuvent assaillir le cerveau et les sens d'un homme, il les ressentait plus que tout autre peut-être, mais il les résolvait sur sa toile. La peinture le grisait.

« C'est avec mon pinceau que... j'aime ! » répondait-il, avec moins de solennité toutefois, aux curiosités égrillardes des visiteurs d'atelier. Il se plaît souvent à scandaliser ce genre de curieux. Lorsqu'ils s'étonneront qu'il puisse peindre aussi voluptueusement et avec une main aussi malade, il répondra crûment ce que Joyant disait un jour, dans l'an-

cienne boutique du boulevard, que ce n'est pas avec sa main qu'il peint... Il a la peinture dans la peau et le despotisme de cet amour pèse sur toute sa vie. »

Et quelques pages plus loin (p. 29) :

« Ah ! ce téton ! est-ce assez doux et lourd ! Le joli pli qui est dessous avec ce ton doré..., c'est à se mettre à genoux devant. »

» D'abord, s'il n'y avait pas eu de tétons, je crois que je n'aurais jamais fait des figures. »

De nos jours, van Dongen dit (*Van Dongen*, par E. Des-courrières, p. 21):

« Oui, j'aime ce qui brille, les pierres précieuses qui étincellent, les étoffes qui chatoient, les belles femmes qui inspirent le désir charnel... et la peinture me donne la possession la plus complète de tout cela, car ce que je peins est souvent la réalisation obsédante d'un rêve ou d'une hantise. »

Il nous semble qu'il est évident que l'on puisse parler ici d'imagination et non pas d'inconscient, de refoulement, de censure.

Nous sommes dans un monde où nul ne se contraint, un bon monde plein de sève et d'esprit et aussi d'idéal et de nostalgie d'absolu.

Donnons encore la parole à van Dongen :

« Je suis une fatalité en qui s'incorpore le rêve d'une vie plus belle, plus harmonieuse, et l'extériorisation de mes désirs s'écrit en des images. »

Si maintenant nous examinons le complexe d'OEdipe, il nous semble que bien souvent l'on pourrait parler d'habitude plutôt que de fixation à la mère, à la sœur, ou au père pour la fille. Dans *Genitrix*, de M. F. Mauriac, un psychanalyste pourrait trouver ample matière à une fixation maternelle. Or, nous pensons que le beau livre de M. F. Mauriac se comprend tout simplement par la loi de l'habitude et celle de l'affection maternelle.

Une femme qui, dans la vie, se trouve seule avec un fils,

aimera tout naturellement ce fils d'une manière plus « accaparante ».

Et ce fils, grandissant sous le signe de cette affection despotique, subira l'habitude, l'empreinte d'une vie féminine. Un caractère timide, quelques déboires sociaux qui n'arrêteraient pas un être moins timoré, quelques railleries des camarades du lycée ou de la faculté, le conduiront à se réfugier dans l'atmosphère maternelle et bientôt il ne pourra plus s'en passer.

Salavin est un de ces êtres encore plus accentué.

De là à parler du complexe d'Œdipe — complexe peu vérifiable en fin de compte — nous pensons qu'il y a loin !

C'est ainsi croyons-nous que Rodin subit l'empreinte bien-faisante de l'affection de sa sœur; et certainement elle dut jouer un gros rôle dans la psychologie de Rodin, mais il n'est point utile de faire appel à un inceste inconscient pour le reconnaître et le constater.

Pendant que nous sommes à l'Œdipe et à la sexualité, pourquoi Freud n'a-t-il fait aucune place à l'instinct de conservation et à son refoulement ?

Freud avait là un autre grand instinct, qui est bien aussi puissant que l'autre, si non plus, étant le premier.

Et l'on pourrait avec autant de raisons parler de refoulement et de censure à propos de cet instinct ayant à compter avec la société.

M. Daudet expose cette idée dans un chapitre du *Rêve éveillé*, et la question mériterait plus qu'un chapitre, pensons-nous.

Il y aurait beaucoup à étudier suivant cette idée à travers l'art. Cette étude serait aussi féconde qu'une étude partant de la sexualité. Et l'on pourrait parler d'une esthétique avec la mort comme l'on parle d'une esthétique avec l'amour.

A cette esthétique correspondrait sans doute cette statuaire mortuaire du moyen âge, ces danses macabres, ces crânes, ces squelettes, que l'on voit dans nos cathédrales, notamment l'œuvre magnifique de Ligier Richier, cette dépouille

du duc de Châlon offrant son cœur à sa femme. Et il y aurait encore ici à examiner le problème de l'inconscient, du refoulement ou celui de la pleine conscience.

Et, en ce qui concerne la psychiatrie, il doit bien y avoir dans les asiles des refoulés de la préoccupation de la mort qu'une méthode psychanalytique appropriée pourrait peut-être améliorer.

Nous avons vu Mlle Tirel nous relater la phobie de la maladie et de la mort qu'avait Rodin — avec l'imagination, l'habitude, cette crainte de la mort dut bien jouer un gros rôle dans son être intérieur et retentir sur les mécanismes psychologiques qui jouaient en lui lors de ses créations.

Nous rejetterons donc toute explication de Rodin par un inceste inconscient où toute autre chose de ce genre.

Mais l'argument le plus probant contre Freud et les interprétations psychanalytiques de l'art est le fait qu'en général l'artiste est tout l'inverse d'un refoulé. Si certaines particularités de Rodin, de son œuvre et de sa vie, peuvent faire songer à Freud, dans l'ensemble tout ce que nous avons transcrit à propos de lui dans la première partie de notre thèse montre clairement qu'il donna toujours libre cours à sa sexualité, dans son œuvre, dans ses pensées, comme dans sa vie personnelle. Rodin était entouré de modèles nus qui circulaient dans son atelier; en ses milliers de dessins, il réalisa toujours telle ou telle pose, sans nul souci de morale ou de société. Ses créations montrent que quand il avait le désir de représenter quoi que ce fût dans le domaine de l'amour, il le faisait. En ses pensées, il s'abandonne à ses associations d'idées devant la femme. Il eut durant sa vie entière de multiples liaisons. Dans ces conditions nous ne voyons pas pourquoi l'inconscient de Rodin aurait eu à être agité de monstres enchaînés par la censure.

Il faut dire cependant en faveur de Freud qu'il y a eu des artistes qui s'estimèrent parfaitement expliqués par ses théories.

Ainsi Frédéric Lefebvre (J. de la Vaissière nous rapporte ces lignes) :

« Nous sommes tous des poètes virtuels. Au-dessus de notre vie quotidienne, superficielle et banale, nous avons une vie souterraine, obscure, mystérieuse, mais d'une influence immense sur nos actes et nos pensées. Réservoir de choses vagues, mal éclairées, interdites, étang mystérieux dans lequel le poète jette son filet pour le ramener étincelant d'une pêche miraculeuse... Freud nous a instruit sur les éléments de cette vie profonde. Ces tendances refoulées, ces larves grouillantes, qui, dans une âme débile et malade, sont les désordres psychiques, psychose et folie, une fois qu'elles ont été touchées à la sortie du souterrain par la baguette du magicien deviennent les rayonnantes créations de l'art. »

Il y a eu, d'autre part, le mouvement dadaïste et futuriste, l'art des associations libres des pensées.

M. A. Gide, avec les *Faux Monnayeurs*, a peut-être réalisé un travail classique sur l'inconscient dynamique, et les théories de Freud ne doivent pas être sans causes à cette tentative.

Les théories de Freud pourraient peut-être répondre plus facilement à des poètes et à des littérateurs qu'à des peintres ou sculpteurs. En ce qui concerne les arts plastiques, nous ne pensons pas que la psychanalyse puisse apporter beaucoup de lumière sur la psychologie de l'artiste. Il nous semble donc que nous devons délibérément rejeter toute explication de Rodin pour la psychanalyse.

Si nous rejetons Freud dans l'ensemble, à cause de son pansexualisme exagéré, à cause de tous les complexes peu vérifiables dont il parle, à cause de sa méconnaissance du rôle de l'imagination, de l'habitude, de l'instinct de conservation, et surtout de la pensée et de la volonté, dont il ne parle jamais, nous ne voulons nullement nous attaquer à l'inconscient dynamique et au grand rôle joué par la sexualité, qu'il a mis en valeur.

CHAPITRE V

SOLUTION SOCIOLOGIQUE DE C. LALO

Avec Freud, nous sommes entrés dans le domaine de l'art et de la sexualité. Il nous semble que c'est en ce domaine que nous pourrions trouver la meilleure explication cherchée si nous considérons la part tenue par l'amour dans l'œuvre et la vie de Rodin. Nous allons donc poursuivre notre travail avec l'aide de M. Ch. Lalo qui a eu la très grande amabilité de nous offrir son ouvrage : *La beauté et l'instinct sexuel*.

Après avoir examiné les théories diverses, M. Lalo en arrive à montrer que la beauté et la sexualité sont sans aucun doute dans un rapport étroit, mais dans un rapport non expliqué d'une façon satisfaisante jusqu'à ce jour.

M. Lalo est amené à considérer la beauté comme un luxe, un jeu, un épiphénomène par rapport aux grandes fonctions de l'humanité : la famille, la profession, l'Etat, la religion.

Pour M. Lalo, l'art n'est pas une discipline de tous les luxes. Il ne jouera pas également avec toutes les grandes fonctions. L'art jouera avec la famille, discipline organisée de l'instinct sexuel, vieille comme le monde.

Le problème consiste donc à montrer que toutes les autres institutions ont leurs jeux désintéressés non esthétiques et cependant pas immoraux pour autant, en sorte que l'art n'y est qu'un jeu parmi les autres. La famille seule n'échappera à l'immoralité que par l'art.

C'est ainsi qu'à propos de chacune des grandes fonctions de

l'humanité individuelle ou collective, hors la fonction sexuelle, nous constatons trois faits très généraux :

1° La discipline morale de chaque forme de l'activité humaine est normalement autre que sa discipline esthétique;

2° De nombreuses formes de jeu se greffent normalement sur cette activité sans avoir de valeur artistique pour autant;

3° Il se produit accidentellement, bien que fréquemment, des empiétements de l'une de ces valeurs sur l'autre. L'activité esthétique adopte alors de préférence des objets immoraux et l'activité morale des objets inesthétiques.

La vie sexuelle fait une exception unique.

ART ET MORALITÉ DANS LA VIE INDIVIDUELLE.

Dans le riche développement de la vie individuelle, les rapports de la beauté avec la moralité présentent tour à tour les trois aspects que nous devons attendre : parallélisme, empiétement et jeu.

La morale personnelle prescrit des devoirs relatifs à la vie du corps et à celle de l'esprit.

La morale qui concerne le corps c'est l'hygiène.

1° Parallélisme de cette morale et de la beauté : l'hygiène n'apportera la beauté qu'en épiphénomène en effet.

2° Empiètement : soins accordés à la beauté physique et mode, si l'art envahit l'hygiène en ce domaine, il devient une activité immorale.

3° Le jeu : les pratiques du bien-être et du confort qui n'ont rien à voir avec l'art en général.

L'art est donc expulsé par des concurrents mieux placés.

Voyons la vie mentale de l'individu. La morale de la vie de l'esprit est la culture harmonieuse de nos facultés, qui sont : activité, intelligence, sensibilité.

L'activité :

- 1° Déploiement moral : l'éducation de la volonté par l'effort;
- 2° Déploiement esthétique et immoral : l'activité artistique qui vit d'imagination et de rêverie;
- 3° Déploiement neutre : les jeux sportifs divers.

L'intelligence :

- 1° Déploiement moral : l'instruction qui a pour but la vérité;
- 2° Déploiement esthétique et immoral : la culture esthétique de l'intelligence qui est la fiction, le mensonge;
- 3° Le jeu : les systèmes métaphysiques, les échecs, dominos, etc.

La sensibilité :

- 1° La morale : sa modération;
- 2° L'immoral : l'art qui, au contraire, l'exagère;
- 3° tous les jeux sociaux basés sur la sensibilité, des plus doux aux plus cruels, les courses de taureaux, par exemple.

ART ET MORALITÉ DANS LA VIE SOCIALE.

Dans la vie sociale, nous trouvons quatre facultés constitutives : la vie économique, la vie politique, la vie religieuse, la vie familiale.

La vie économique et professionnelle est liée à trois devoirs :

- un devoir de production : le travail;
- un devoir de répartition : la charité;
- un devoir de consommation : la propriété.

Le travail :

- 1° La morale : « tu gagneras ton pain à la sueur de ton front »;
- 2° L'immoral : l'activité esthétique qui est sans utilité.

La charité :

- 1° La morale : le don de notre surabondance;
- 2° L'immoral : l'art qui organise cette surabondance.

La propriété :

- 1° La morale : sa paisible jouissance;
- 2° L'immoral : l'art dans lequel le héros est le voleur.

Pour ces trois activités, le jeu est la vie mondaine ou la vie de bohème.

Dans la vie nationale et internationale, l'art est à nouveau évincé, la morale étant le respect de l'autorité, l'organisation d'un gouvernement, l'obéissance aux lois; l'art nous présente comme héros l'anarchiste, le réfractaire; le jeu est représenté par l'opposition et la guerre.

Nous n'avons pas plus de succès pour l'art dans la vie religieuse. La morale est, en effet, la foi, la croyance, la conservation des dogmes, la fixité; l'art, au contraire, s'empare du doute et a besoin de la vie, du mouvement pour vivre. Le jeu est représenté par le mysticisme.

ART ET MORALITÉ DANS LA VIE SEXUELLE ET FAMILIALE.

Pour M. Lalo, en face de la famille seulement, l'art est en même temps une activité esthétique et morale et un jeu, le luxe de la famille. Aucune autre activité ne se rencontre ici pour le remplacer.

Il est donc le domaine de l'amour extrafamilial tout en étant moral.

Il est en même temps son jeu, car si l'on parle de polygamie, de prostitution, d'amour libre, on tombe ou sur des institutions ou sur des délits.

La passion chassée de la société ne peut se faire accepter que par l'art.

Et pour M. Lalo, au contact de la passion sans freins dont l'art déborde, la famille sera apaisée. L'art affinera ses

membres, il la colorera elle-même et l'enveloppera d'une atmosphère attachante nécessaire aux civilisés.

A la puberté, d'autre part, l'art aura une grande valeur éducative et dérivative en ce qui concerne l'amour et la vie sexuelle.

Plus une société sera âgée plus elle aura besoin d'un art érotique.

L'art apparaît dans l'évolution humaine comme un couple complémentaire de chaque grande institution sociale. Il se joint à elle dès qu'elle ne se suffit plus à elle-même, dès qu'elle est en butte à un excès d'énergie. Par exemple, l'art s'empare de la religion quand elle ne se suffit plus à elle-même.

Parfois, l'art s'exaspère et l'on tombe dans une hypertrophie, dans une terre d'esthètes et de dilettantes où l'art pour l'art seul règne. Mais toute monstruosité est dans l'ordre de la nature.

L'art est donc une vie érotique indépendante en face de la famille qui représente la vie érotique spécialisée.

En sa conclusion, M. Lalo estime que les rapports de la morale et de l'art sont de l'ordre pédagogique. L'instinct sexuel et le sentiment de l'amour apparaissent comme des moteurs très puissants, mais ce ne sont cependant que des impulsions. Quand elle est normale, l'action de l'instinct sexuel semble être une action de présence ou de catalyse; à dose massive, on doit toujours craindre l'intoxication par l'érotisme.

Quand on sort de l'Hôtel Biron fatigué de tant d'êtres nouveaux et que, pas à pas, on reprend possession de soi-même, on a bien l'impression d'un immense débordement de sexualité qui aurait soufflé en tempête, qui se serait soulevé en vagues venues se figer, se solidifier en groupes magnifiques. Et on se laisse envahir par un besoin de repos, d'amours calmes, par un désir du foyer et de la famille.

Nous allons rapprocher certaines lignes de M. Lalo (p. 155 et suiv.) d'un passage de M. Riotor (p. 120 et 121 de son ouvrage sur Rodin).

« S'agit-il, au contraire, de la famille ? C'est la discipline

propre à ce groupe qui est chargée de socialiser l'instinct sexuel. Voilà sa raison morale et sociale d'exister, ou du moins la principale. Or, tous les psycho-physiologistes savent combien le développement de cet instinct comporte de besoins de luxe ou d'activités de jeu. C'est qu'il se montre par sa nature intermittent, qu'il est condamné à des satisfactions et à des satiétés périodiques, suivies d'inanitions et d'appétits désordonnés : il est presque toujours ou en excès, ou en défaut, presque jamais en équilibre.

» La société a-t-elle prévu ces débordements, a-t-elle organisé un « luxe sexuel » propre à dériver, à canaliser, à exprimer sous une forme plus qu'individuelle le jeu érotique ? Cette fonction sociale, dont le déploiement doit être par définition en marge de la vie de famille, c'est l'art. L'art est le luxe de l'amour, il est son hérésie et son mysticisme, sa révolution anarchique et son opposition réactionnaire, son état de guerre, de conspiration et de trahison, son parasitisme et sa contrebande. Il est dans la vie érotique ce que ces autres faits sont dans la vie religieuse, politique ou économique... »

E. M. Rictor :

« Loin des molleses d'une humanité édulcorée, honte des poncifs, l'amour n'est plus cette onctueuse pommade des sens qui se pourlèchent. C'est l'étreinte quasi bestiale qui fait saillir les muscles, torture, épuise l'être assouvi ; c'est le désir embarqué sur l'océan sans repos de la souffrance humaine. Mais admirez dans ces unions créatrices, dans ces muscles enlacés, cette ferveur et ce culte de la forme, ces gorges adorables, ces hanches et ces cuisses, ces flancs frémissants, ces bras nerveux et gracieux, ces bijoux que chantait Baudelaire !

Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne !

Voyez dans l'œuvre rassemblée, tous ces amants, ces femmes frénétiques, ces bouches unies, toute cette chair en travail ! C'est la puissance dans la passion. « Terrible et formidable, déchirant les chairs convulsées sous le fouet de la luxure et les morsures de la tentation, il est tendre aussi, et il est chaste,

et nul n'aura fait rayonner du corps de la femme plus de grâce, plus de jeunesse et plus de caresse ! » (O. Mirbeau.).

L'âme, étrangement remuée, sursaute devant cette ordonnance ardente. Les époux examinent ces étreintes ignorées, ces baisers qui mordent, ces caresses qui rompent les membres. Les flancs de la naïve jeune fille qui passe palpitent, et son sein bondit; pourtant elle soupire, continue son chemin, car « Rodin est le statuaire de la luxure triste » (Gustave Geffroy), et l'enfant nubile s'effraie de cet amour dont les plaisirs paraissent des souffrances... »

Si l'on relit ces deux textes, la solution sociologique de M. Lalo semble pouvoir nous apporter une explication de l'œuvre de Rodin. Cette œuvre se dressera en face de la famille comme son luxe, son jeu. Elle jouera un gros rôle éducatif et dérivatif auprès des jeunes gens et des jeunes filles. Pour l'adulte, son rôle n'en sera pas moins évident, elle affinera les membres de la famille, et elle colorera cette famille; par antithèse, le foyer se trouvera aimé, il apparaîtra comme calme, luxe et volupté dans le repos en face de tout ce tourment.

D'autre part, si la sexualité se trouve dans l'œuvre de Rodin à une dose plus forte que la dose habituelle à un catalyseur, nous ne pensons pas qu'elle s'y rencontre à cette dose massive dangereuse, dont parle M. Lalo.

Nous pourrions donc aller au Musée Rodin avec les nôtres, comme nos ancêtres allaient en ces fêtes de mai, nous nous déchargerons tous d'un excès de chair et nous en reviendrons un peu meilleurs, un peu plus hommes, avec en nous l'image de cette *Pensée*, de cette tête liée au bloc, qui est notre symbole.

Mais la solution sociologique de M. Lalo nous intéresse surtout par ce qu'elle implique pour l'artiste. C'est une solution qui synthétise la sociologie, la physiologie et la psychologie. Si nous prenons la psychologie qu'elle contient en puissance, en ce qui concerne l'artiste, ce dernier nous apparaîtra, comme créant par un excès d'énergie sexuelle ne pouvant se soumettre aux règles de la famille. L'artiste sera

un anarchiste de la sexualité. Les cadres de la famille étant trop étroits pour lui dans le domaine de l'art, il épanchera son trop-plein de sexualité, son trop-plein de sentimentalité, son excès d'affectivité. Pouvons-nous admettre cette explication psychologique pour Rodin ? Que Rodin ait créé toute sa statuaire amoureuse par un excès de sexualité, brisant les limites familiales, nous pouvons l'admettre, mais comment expliquer toute la partie de son œuvre qui ne touche pas à l'amour ?

Et cette théorie elle-même peut-elle nous satisfaire ? Il y a deux de ses points qui nous paraissent des bases mouvantes au cours de son développement.

Ces deux points concernent la vérité scientifique et le travail utilitaire.

Dans *Art et moralité dans la vie individuelle*, à propos de l'intelligence, M. Lalo nous dit (p. 135 et suiv.) :

« Sa culture morale est l'instruction. Son but est la vérité. Ici, le devoir, c'est la science, et le mal, c'est l'ignorance et l'erreur quand elle est volontaire, ou du moins quand elle pourrait être évitée. L'idéal, ce sont les lois logiques, et avant tout la cohérence qui exclut toute contradiction intérieure ou extérieure : tel est le « moment » de la morale dans la vie intellectuelle.

» La culture esthétique de l'intelligence, c'est au contraire la fiction, c'est-à-dire le dédain du vrai, sinon du vraisemblable, et la construction des mythes imaginatifs délibérément rebelles aux lois concrètes de l'expérience et même aux lois abstraites de la logique : en quoi la pensée esthétique a quelque apparence de mysticisme, et ce mysticisme quelque parenté avec la mentalité « prélogique », en tout cas confuse et peu logique, des peuples primitifs, des enfants, voir des anormaux... »

.....

Le « mensonge dans l'art », selon Paulhan, n'est pas seulement un des caractères de l'art : il est son essence même. En tant qu'intelligence, l'homme a pour devoir moral la

vérité, toute la vérité, rien que la vérité; pour devoir esthétique, la fiction, presque rien que la fiction; la probité artistique, c'est de savoir bien mentir. Tel est, dans l'intelligence, le « moment » de l'art.

Et M. Lalo parle de ces jeux de l'imagination, de ces utopies de toutes sortes, y compris les systèmes métaphysiques, et Platon lui-même, « j'aime bien Platon, disait un disciple; mais j'aime encore mieux la vérité, Platon n'est qu'un beau joueur », dit M. Lalo.

Il nous semble qu'il y a là une méconnaissance de l'homme, car, à côté de la vérité scientifique, il y a la vérité poétique ou artistique. Dans son *Essai sur les conditions positives de l'invention dans les sciences*, dont nous avons déjà parlé, M. J. Picard énonce cette vérité quand il dit, après avoir rapproché le savant de l'artiste, qu'il y a deux sortes de réalités : l'individualité absolue, l'homme; la généralité absolue, l'extérieur à l'homme. Le savant cherche à dégager la vision humaine de l'univers de tout ce qu'elle a de subjectif. L'artiste, autre savant dans son plan, cherche à dépouiller cette vision de son objectivité en exprimant les choses en fonction de son tempérament, de sa sensibilité.

Et les lignes de M. Bergson, que nous avons transcrites, si nous voulons les relire, montrent que cette expression de l'univers par l'artiste, en fonction de son tempérament et de sa sensibilité, est peut-être l'expression d'une réalité comptant autant que celle du savant.

« ... Vision directe, parce que désintéressée. Le commun ne voit que le banal, l'aspect général admis. L'artiste va à la réalité pure, dépouillée des symboles conventionnels qui la défigurent. »

Si, d'autre part, nous prenons *L'esthétique de Schopenhauer*, thèse de doctorat ès lettres de M. Fauconnet, nous voyons que la genèse des idées esthétiques de Schopenhauer se fit à partir de la constatation d'une erreur de Newton corrigée par Goethe.

C'est dans sa *Théorie des couleurs*, parue en 1816, que

Schopenhauer montre la suprématie du poète. Newton eut tort de placer la couleur dans les rayons lumineux. Goethe, qui l'attribua à la rétine, eut raison. La physiologie vint démontrer la valeur de l'induction du poète en face de la déficience de la déduction du savant.

Sans aller jusqu'au renversement des valeurs, on peut cependant, en mettant le cas Newton et Goethe à part, puis en songeant que Goethe fut un savant, reconnaître une vérité poétique qui a bien sa valeur en face d'une vérité scientifique. Un Goethe, un Vinci, nous montrent que les deux connaissances voisinent chez le même être.

Claudiel, parmi nous, permet de comprendre cette connaissance poétique et d'en saisir la valeur. Il suffit de parcourir *Connaissance de l'Est* pour voir que Le Porc, par exemple, est une connaissance qui vaut bien celle du naturaliste dans son domaine, de même Le Banyan.

Loin de s'exclure, ces deux vérités se complètent. Rodin, en son œuvre, nous montre bien des connaissances poétiques, artistiques, comme Claudiel en la sienne. Nous avons vu, dans les *Entretiens* réunis par R. Gsell, combien il insistait sur la connaissance de l'homme, de son être intérieur qu'il cherchait à traduire par la forme extérieure, par ses ossatures, ses muscles. Son œuvre est une connaissance qui est tout l'opposé d'être le mensonge, la fiction, l'illogisme malgré M. Paulhan.

Enfin Platon lui-même est un profond savant en sa sphère, car M. Lalo semble oublier que si Th. Gautier a dit : « Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe », Jacques Rivière a dit : « Je suis un homme pour qui le monde intérieur existe. » (H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, p. 47.)

Bien, en effet, l'homme n'est pas un être pour qui seulement le monde extérieur existe. Depuis qu'il y a des hommes, il y a des Rivière pour qui le monde intérieur existe, pour qui la métaphysique est un aliment, pour qui Pascal est une nourriture à côté des nourritures terrestres de M. Gide. Et d'une façon aussi nécessaire que le pain et le vin. M. Lalo,

du reste, pose comme fonction, à côté des autres, la religion. Or, ces nourritures de Platon, de saint Thomas, de Pascal, ce sont des connaissances aussi véritables que les connaissances scientifiques.

L'homme a certainement besoin de science, mais il a tout autant besoin de métaphysique. Il nous semble donc qu'il y a plusieurs ordres de connaissances : la connaissance poétique, la connaissance scientifique, la connaissance métaphysique, la connaissance théologique. En toutes ces connaissances, le mensonge est proscrit ainsi que l'illogisme, et nous ne pensons pas nous tromper.

Si maintenant nous prenons dans *Art et moralité dans la vie sociale* la vie économique ou professionnelle, nous voyons M. Lalo opposer l'art au travail.

« Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front », telle est l'antique loi morale, si souvent transgressée en fait par toutes les aristocraties, mais toujours loi dans l'idéal. La contemplation artistique est, au contraire, le fruit sinon de l'oisiveté, du moins du loisir. Depuis Ruskin, on a fait maintes tentatives pour réintégrer l'art dans le travail lui-même. Vains efforts : il est à côté et en dehors de lui, quoi qu'on fasse. « L'art est l'expression du plaisir que l'homme prend au travail », disait Ruskin. La morale serait donc l'expression de la douleur qu'il y trouve aussi, et du mérite qu'il y acquiert à triompher de ses propres résistances. Or, l'art est ou l'ornement inutile du travail utile, ou une satisfaction du travailleur en dehors de son travail ; mais toujours autre chose que le travail. « Tu peineras et au besoin tu souffriras », c'est la loi morale. « Tu joueras et le plus possible tu jouiras », c'est la loi esthétique.

On peut dire qu'un des problèmes les plus graves qui s'offrent à l'homme moderne dans l'organisation de sa vie de travailleur, c'est le choix entre ces deux termes : prendre son plaisir supérieur ou son jeu dans son travail lui-même, en le perfectionnant chaque jour, en l'aimant, en faisant de lui l'âme de sa vie ; ou mécaniser, « tayloriser » son tra-

vail, le rendre plus intense, plus productif, plus facile et plus rapide, pour s'en débarrasser au plus vite et se réserver en dehors de lui un loisir plus vaste, plus libre, plus capable de luxe et de jeu.

C'est le « système Taylor » des Yankees modernes, contre ce que l'on pourrait appeler le « système Ruskin » des anciennes corporations européennes.

Mais dans les deux cas la morale est une chose et l'art en est une autre. Dans la vie professionnelle comme dans la culture individuelle s'affirme la dualité des deux disciplines indépendantes.

On revient donc à l'art, « ornement inutile du travail utile ou satisfaction du travailleur en dehors de son travail ».

Voyons ce que Gsell nous a rapporté des conversations de Rodin sur ce sujet.

Rodin reprend la pensée de Ruskin. Pour lui, en effet, « les artistes, je veux dire les vrais artistes, sont presque les seuls hommes qui exercent leur métier avec plaisir », et donc ils sont d'une grande utilité par leur exemple en cette société où personne ne semble plus aimer le travail. La grosse erreur, pour Rodin, est que le travailleur moderne va au plus vite, qu'il « sabote » volontiers. Si le travail était un but, bien des problèmes sociaux changeraient.

Puis l'œuvre d'art est quelque chose de très utile en soi. L'utile, en effet, est tout ce qui donne le bonheur, et l'œuvre d'art, qui nous mène à la contemplation et au rêve, est très utile en ce sens, car elle contribue à notre bonheur. Elle nous apporte aussi la connaissance artistique des choses.

Bien plus :

« Mais il ne s'agit pas seulement des voluptés intellectuelles. Il s'agit de bien plus. L'art indique aux hommes leur raison d'être. Il leur révèle le sens de la vie, il les éclaire sur leur destinée et par conséquent les oriente dans l'existence. »

Les artistes présentent aux hommes un miroir pour leur permettre de se reconnaître.

Ils sont des inventeurs et des guides.

C'est ainsi que l'artiste devance son temps et finit par entraîner l'humanité dans son sillage. Ils sont un facteur non négligeable des grands courants de l'humanité.

Et Rodin termine en disant que la société doit se persuader qu'elle a autant d'intérêt à honorer ses artistes que ses ingénieurs.

Mais Rodin parle de l'utilité des artistes et M. Lalo du travail, en face duquel il place l'activité esthétique. La question est un peu différente de savoir si le travail des artistes est utile ou non et de savoir si leur travail est un travail ou non.

Mais cependant il semble bien que si l'activité artistique est dans un tout autre plan que le travail, il soit difficile de parler de l'utilité des artistes. Cependant M. Lalo admet au plus haut point cette utilité en face de la famille.

Sans mêler les pensées de Rodin à celles de M. Lalo, reprenons les lignes de ce dernier.

Il y aurait, d'après M. Lalo, une opposition absolue entre le travail et l'activité esthétique. Et M. Lalo entend par travail ce qui nous permet de gagner notre pain à la sueur de notre front. Mais dans ces condiditons, nous ne saisissons plus les différences du travail et de l'activité esthétique dont parle M. Lalo. Car l'activité esthétique de l'artiste, c'est celle aussi qui lui permet de gagner son pain à la sueur de son front, car cette activité lui permet de créer un objet ou une œuvre qu'il vendra, et en la création de cette œuvre ou de cet objet, la sueur de son front est bien souvent aussi abondante que pour n'importe quelle autre activité, qui créera des objets et permettra à son auteur de vivre.

M. Lalo n'aborde pas le problème du reste. Il dit : « Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front », telle est l'antique loi morale, si souvent transgressée en fait par toutes les aristocraties, mais toujours loi dans l'idéal. *La contemplation* artistique est au contraire le fruit, sinon de l'oisiveté, du moins du loisir. »

L'activité de l'artiste seule était à mettre en face de « Tu

gagneras ton pain... » et non la contemplation artistique. Nous voici entraînés vers une autre idée, qui permet de passer à côté du problème sans le résoudre. Si l'on pose comme loi de production : le travail, puis que l'on dise pour le définir : « Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front », ceci dans la vie économique d'une nation, on ne peut appeler autrement cette activité esthétique de l'artiste qui produit et dont le prix de la production lui permet de vivre. Ainsi Vinci, dans cette étonnante lettre écrite au More, énumère tous les travaux qu'il peut accomplir et, parmi eux, ses différentes activités esthétiques.

André Michel (t. IV : *La Renaissance*, 1^{re} partie, p. 250) :

« Il s'y offre à faire l'essai de procédés nouveaux de mécanique, à construire des machines de guerre, des canons de forme inusitée, des navires incombustibles, à ses ressources d'ingénieur, il ajoute : « En temps de paix, je crois que je » puis égaler n'importe qui en architecture, et en construisant » des monuments privés ou publics, et en conduisant de l'eau » d'un endroit à un autre; je puis exécuter de la sculpture en » marbre, bronze, terre cuite; en peinture, je puis faire ce que » ferait un autre, quel qu'il puisse être. En outre, je m'engage- » rais à exécuter le cheval de bronze, en la mémoire éternelle » de votre père et de la très illustre maison Sforza, et si quel- » qu'une des choses ci-dessus mentionnées vous paraissait im- » possible ou impraticable, je vous offre d'en faire l'essai » dans votre parc ou en toute autre place qui plaira à V. E., à » laquelle je me recommande en toute humilité. »

Cette architecture, dont, entre autres, parle Vinci, art par excellence, il nous semble que, en ce qui la concerne seulement, il est impossible de ne pas y reconnaître le travail comme en toute autre activité humaine.

Ensuite, M. Lalo aborde l'activité esthétique elle-même, en dehors de cette contemplation, qui n'aurait pas dû entrer en ligne de compte, car elle porte sur le fruit du labeur, et si le fruit du labeur artistique tombe sous le coup de la contempla-

tion oisive d'une aristocratie, il en est de même du fruit de bien d'autres labeurs; et il dit : « Depuis Ruskin, on a fait maintes tentatives pour réintégrer l'art dans le travail lui-même. Vains efforts. Il est à côté et en dehors de lui, quoi qu'on fasse. « L'art est l'expression du plaisir que l'homme » prend au travail », disait Ruskin. La morale serait donc l'expression de la douleur qu'il y trouve aussi et du mérite qu'il acquiert à triompher de ses propres résistances. Or, l'art est ou l'ornement inutile du travail utile, ou une satisfaction du travailleur en dehors de son travail, mais toujours autre chose que le travail. »

* * *

Pourquoi l'ornement inutile, pourquoi inutile, du travail utile ? Nous pouvons songer que Rodin n'a peut-être pas tort quand il fait remarquer que l'utile est ce qui peut contribuer à notre bonheur; dans ce cas, l'ornement est utile du travail utile. Pourquoi satisfaction du travailleur en dehors du travail ? Pourquoi en dehors ?

Tout cela demanderait à être précisé, les mots travail, utile, inutile, entre autres, car il n'est pas évident du tout que l'art soit l'ornement inutile du travail utile ou une satisfaction d'un travailleur en dehors de son travail.

Si nous songeons, d'autre part, à ce que nous avons dit, qu'il y a la connaissance poétique, et à ce que dit Rodin en ce sens, l'artiste présentant à l'homme un miroir en lequel il peut se contempler, que cette connaissance est l'aboutissant d'une activité, que cette activité réalise des objets qui se vendent et qui font vivre leurs auteurs, qu'elle fait la plupart du temps suer sang et eau, si nous songeons à tout cet ensemble, disons-nous, nous ne pourrions que conclure, contrairement à M. Lalo, que l'activité artistique est un travail, et un travail très utile, qui a sa valeur en face de tout autre travail qui, comme lui permet de gagner sa vie.

Rodin devait penser à cela quand il sentait germer en lui

le besoin de glorifier tous les travailleurs, grâce à son travail propre d'artiste, par sa *Tour du Travail*.

*
* *

Nous pensons donc que l'art pourrait avoir une fonction en face des autres travaux qui permettent à leurs auteurs de gagner leur pain, une fonction sociale peut-être aussi forte que celle qu'il a en face de la famille, sinon plus. Si l'on évoque, parmi quelques autres, la figure d'un Ford, que l'on songe à l'inventeur du travail à la chaîne et de la standardisation, ou création d'un objet de type moyen en tout, ni en deçà, ni en delà, de prix moyen, de grand écoulement, si l'on songe à ces milliers d'êtres humains faisant les mêmes gestes durant leur vie entière, sans même comprendre leur valeur dans la création de l'objet très moyen, et si, d'autre part, l'on songe, nous ne dirons pas obligatoirement à Rodin, mais à tel artiste de nos villes de France, qui toute sa vie aura fait des gestes très différents, tous guidés par le cœur et la pensée, afin d'obtenir un objet très idéal et unique — ô combien idéal puisqu'il est tout son idéal même à cet artiste, à cet artiste demeuré pauvre, peu connu, et dont l'unique joie a été cet objet, si fini, si nuancé, si prenant, à mener à son extrême limite de perfection — si l'on songe à ces deux ordres de travaux, disons-nous, il nous semble que la morale sera claire et que la fonction sociale du travail artistique le sera non moins. Aussi bien nous renvoyons nos lecteurs aux *Scènes de la vie future*, de M. Duhamel. C'est un repos, une lumière, un bon vin de France après la lecture de tel numéro du *Crapouillot* montrant les magnats de cette terre. On peut aussi songer à ce beau film français de René Clair : *A nous la liberté*, il n'est pas moins agréable que le livre de M. Duhamel.

*
* *

Si nous songeons à tous ces fromages de notre bonne France, dont parle M. Duhamel, à leur multiplicité et à leur différence à partir de cette même matière, le lait, et à ces

pommes d'Amérique, toutes semblables, passées au crible, à l'unique calibre, nous comprendrons peut-être que le système Ruskin, le système esthétique, pourrait avantageusement remplacer le système Taylor ou surtout le système Ford.

Ce système Ford ne fait-il pas du reste faillite et n'est-il pas la cause d'une surproduction malencontreuse, et la création d'objets qui ne se vendent plus, du chômage, de « la crise » actuelle en un mot ? Nous pensons à cette phrase, savoureuse et lourde de sens d'un homme de chez nous : « J'ai toujours entendu dire, principalement par les anciens, qu'il ne fallait jamais être envieux d'une année sur l'autre. »

Il nous semble qu'elle peut apporter une conclusion au cas Ford, et, entre parenthèses, à la création selon l'esprit, au cas Freud tout autant.

*
* *

Si, enfin, nous nous arrêtons, à propos du travail, à « la morale serait donc l'expression de la douleur qu'il y trouve aussi et du mérite qu'il acquiert à triompher de ses propres résistances », il y aurait beaucoup à dire à nouveau, en demeurant avec M. Lalo ou en s'éloignant de lui, sur la moralité de l'art, moralité qui se trouve en particulier dans tout l'effort de volonté que l'artiste doit faire pour informer la matière de ses sentiments et de ses passions. Il y aurait là thème à prouver que l'art pourrait bien être éducatif de la volonté, malgré des apparences contraires, et nous entre-rions encore en conflit avec M. Lalo.

Pour le spectateur tant soit peu averti, la contemplation d'une œuvre peut lui infuser une partie de cette énergie volontaire qu'elle a nécessitée de la part de son créateur.

La création de Rodin ne nous semble donc pas pouvoir être expliquée totalement par la théorie sociologique de M. Lalo, qu'on l'envisage en elle-même ou en ce qu'elle implique, l'artiste créant par excès de sexualité extrafamiliale.

Comme explication générale, la solution sociologique de M. Lalo ne peut pas non plus apporter une réponse définitive. Elle vaut pour certains cas seulement. Etant contestable sur deux de ses bases, elle perd sa force d'elle-même. En dehors de ces deux points, il y aurait bien des choses à dire à propos de l'art religieux; sur certaines œuvres où la femme et l'amour sont prescrits, celle de Daumeir entre autres; sur certaines créations qui ont leur source dans la famille, comme l'œuvre de Carrière; sur *Hermann et Dorothee*, que nous avons été loin de trouver monotone et décoloré, l'ayant lu avant *La Beauté et l'instinct sexuel*, du reste.

Si, à propos de Freud et de Gourment, M. Lalo dit : « Et comment adapter cette explication aux consonances de la musique, aux proportions de l'architecture et des styles décoratifs, au rythme des vers » (p. 93), nous dirons la même chose vis-à-vis de sa solution sociologique : Comment adapter cette activité sexuelle extrafamiliale qui est l'activité esthétique pour M. Lalo, unique jeu en face de la famille, à ces mêmes choses, à l'architecture en particulier ?

Nous ne pouvons donc nous en tenir à *la Beauté et à l'Instinct sexuel* pour Rodin; si cet ouvrage nous apporte un peu plus de lumière, il ne nous éclaire point tout.

Nous envisagerons *l'Hérédo*, de M. Daudet.

CHAPITRE VI

SOLUTION PAR LES « PERSONNAGES INTERIEURS » DE L. DAUDET

Pour M. Daudet, il y a en l'homme une dualité : un passé et un présent. Le passé, c'est le « moi » qui est composé par l'apport de toute notre lignée ancestrale; le présent c'est le « soi », qui est par excellence notre être à nous. Le moi comprend des souvenirs, des présences, l'état d'esprit, l'aperçu de caractère et de tempérament avec les hérédismes. Le « soi », ou essence de la personnalité, dégagé des apports héréditaires, comprend : l'impulsion ou l'initiative créatrice dans l'intellect ou le sensible, le tonus du vouloir, l'état d'équilibre qui tend à l'harmonie intérieure ou sagesse.

A partir de cette dualité, M. Daudet nous expose le drame intérieur de tout hérédos, qui se déroule en plusieurs phases. Le combat des empreintes héréditaires au sein du moi en est le premier acte. Le deuxième acte du drame intérieur est réalisé par le modelage des éléments du moi et la typification par l'instinct génésique. L'amour humain et l'imagination constitueront le troisième acte.

M. Daudet rattache la création artistique au premier acte du drame intérieur. L'artiste serait un être au « moi » plus chargé que les autres hérédos et au « soi » plus impératif. Toute sa lignée ancestrale vivrait en lui en une multitude de personnages menant dans son moi une vie infernale. Le « soi », pour se conquérir et libérer l'artiste, expulserait au dehors tous ces êtres. M. Daudet prend comme exemples

Shakespeare et Balzac. Il est en effet impossible, selon lui, que les œuvres de ces deux génies aient été puisées au dehors. Plusieurs vies humaines n'y auraient pas suffi. Balzac, du reste, ne sortait presque pas de sa chambre. L'intensité hallucinatoire des personnages, la vérité de leurs cris, la vérité de leur développement interne, voici qui prouve que les êtres créés viennent du moi de l'artiste.

Nous retiendrons encore de *l'Hérédo* ce qu'il dit du concept qui est l'éclair dans l'être intérieur de l'artiste; par la suite ce dernier traduit sa vision.

Les théories émises par M. Daudet nous semblent atteindre une grande part de vérité.

Tout un passé s'agite en nous et nous désorganise bien souvent pour les quelques fois où il nous apparaît profitable, quoique sur cette question une introspection apporterait peut-être des idées nouvelles; si tout notre passé nous apporte un ensemble peu recommandable, il doit bien aussi nous apporter tout un ensemble que l'on a tendance à ramener au « soi », où à soi tout simplement. M. Daudet fait du reste là part aux ancêtres sages, et, comme il le dit lui-même, nulle impiété ne l'anime envers les aïeux.

Nous avons en l'esprit une lithographie de Jean Weber, qui pourrait être une belle illustration de *l'Hérédo*; elle est intitulée : *Nous portons nos Morts*. Les squelettes écrasent de leur poids les vivants, qui s'en vont, gravissant une légère élévation de terrain. La femme ploie sous le poids de la femme, et l'homme ploie sous le poids de l'homme; et l'on sent bien que l'apport de la chair comme celui de l'être intérieur est lourd; la femme tombera comme la femme, et l'homme comme l'homme. Tout cet apport, ainsi que le dit M. Daudet, semble bien être la source de tous les mécanismes prêts à jouer en nous, de toutes les liaisons nerveuses, canalisations ouvertes aux influx de la chair, de la sensualité, de la matérialité, qu'elle soit physique avec l'instinct génésique qui sans cesse rôde en nous, qu'elle soit morale avec le fatalisme, le pessimisme, l'abandon à toute anarchie et tristesse.

qui ne nous hantent pas moins. Il n'y a guère de mortels dans la lithographie de J. Weber qui marchent allégrement et légèrement. Un seul est grimpé sur les épaules du squelette et lui a enlevé une couronne de lauriers qu'il agite, en proie à un tel contentement, à une telle euphorie, que, mon Dieu, la lecture de *l'Hérédo* aidant, nous nous étonnons que personne n'ait envie de l'imiter.

Et l'on ne peut pas plus taxer J. Weber d'impiété envers les aïeux que M. Daudet. J. Weber est une belle figure d'artiste, qui, lors de la grande guerre, s'engagea, malgré son âge avancé, et qui mourut pour la Patrie en un sacrifice à retardement, comme tant d'autres qui meurent encore sur le champ de bataille, autour de nous, et le feront demain.

Nous pensons qu'aller de l'avant est la seule chose à faire pour respecter et bien porter ses morts. S'arrêter, c'est stagner, c'est succomber. Notre soi doit bien réellement chercher à être le maître.

Tout ceci, n'est-ce pas la question du péché originel ? Et le Christ n'est-il pas venu nous montrer un soi divin ? C'est contre l'hérédo, contre tout homme, pour tout homme, qu'il est venu ; il ne s'est point non plus attaqué aux aïeux, car nous-mêmes ne sommes-nous pas l'aïeul de demain, et il y a en nous matière et bonne volonté.

L'Hérédo rejoint ce problème initial. Nous revenons à M. Lalo et la connaissance scientifique, à la vérité, que la vérité, l'art étant mensonge, selon Paulhan. L'origine de tout problème philosophique est toujours : « Et le tentateur, s'approchant, lui dit : Si vous êtes le Fils de Dieu, dites que ces pierres deviennent des pains. Jésus lui répondit : Il est écrit : L'homme ne vit pas seulement de pain, mais de toute parole qui procède de la bouche de Dieu. »

Si *l'Hérédo* ne vaut pas pour tous, il semble bien que pour certains, les géants de la littérature et de l'art, il faille recourir à lui pour une grande part. C'est ainsi que Freud nous a paru insuffisant pour Rodin, M. Lalo nous a donné son apport, M. Daudet nous présente le sien ; il semble qu'il soit

très suggestif. Dante, Shakespeare, Goethe et Balzac s'éclairèrent grâce à lui, nous semble-t-il, et aussi Rodin. Prenons le portrait de l'hérédo à la page 49 : « Le moral est tellement sculpteur du physique, par l'ébauchoir du tonus volontaire ou de l'hérédité, qu'il ne faut que quelques minutes de présence ou de conversation à l'observateur averti pour discerner, dans le passant, dans l'interlocuteur, un hérédo ou un maître de soi. L'hérédo offre un visage tourmenté et fébrile, parfois beau et fier en quelque-une de ses parties, mais donnant par ailleurs une impression d'étrangeté ou de gêne. Son regard est inquiet ou trop aigu, son débit nerveux et précipité, son mouvement impatient. Il est sujet aux accès de colère soudains, ou, au contraire, aux périodes taciturnes, pendant lesquelles, replié en lui-même, il se cherche vainement dans le dédale de ses ascendants, dans le labyrinthe de sensations, de perceptions, de velléités altérées, je veux dire venues de sa lignée. Il ne s'agit pas ici de l'anormal à quelque type qu'il appartienne, mais bien de l'hérédo considéré unanimement comme normal, comme un personnage ordinaire. Lui seul sait ce qu'il en est, quand il prête l'oreille aux murmures sans nombre qui le parcourent, semblables au bruissement d'un coquillage marin, il espère passionnément s'en libérer, par le son, par la plume, par le pinceau; puis il désespère de les fixer, il renonce, il se laisse aller à la mélancolie, que connaissent tous les indécis au front élevé, pâles ou congestifs, et à fortes mâchoires, dont les mains sont agitées de tressaillements nerveux. »

Voyons maintenant Rodin par L. Rictor [p. 107] : « L'homme est là devant nous, il est petit, trapu et tranquille. Tous les traits du visage apparaissent à la fois, car tous ils sont caractéristiques. Entre les cheveux coupés courts et la longue barbe qui descend à flots blancs sur la poitrine, un visage fin, passant du distrait au soucieux et du soucieux au souriant, se masque de préoccupations et s'éclaire de joie paisible et de sérénité silencieuse. Le front, un peu mystique et vaguement ogival, mais très étendu et bien bossu, est

fait pour enclore et pour sceller des pensées nombreuses. Le nez droit achève un profil comme les profils de moines sculptés aux portails des cathédrales. Mais ce moine paternel et subtil est armé de volonté, hanté dans sa cellule d'artiste par les inquiétudes et aussi par les certitudes modernes. Le regard et la voix sont dans un accord rare, aigu et brillant, qui rassemble la lumière et la couleur bleu pâle de l'œil, voix douce, intime, pénétrante, avec un étonnement bon enfant et un rien de causticité toujours présent dans le rire. »

Complétons avec C. Maclair (A. Rodin, p. 95) : « Je n'ai rien à modifier dans ce portrait que je traçais jadis en 1910 : Auguste Rodin est personnellement un homme de taille moyenne, avec une tête énorme sur un torse massif. On ne voit de lui tout d'abord que ce buste léonin, cette tête au nez fort, à la flottante barbe grise, aux petits yeux clairs et fins, légèrement bridés par la myopie et l'ironie douce. L'impression de puissance est accentuée par la démarche roulante sur les hanches, l'aspect rocheux du front tourmenté sous les cheveux en brosse rude, l'épaisseur osseuse du nez aquilin, la torsion ample de la barbe. Mais l'impression première est en partie démontrée par le pli réticent de la bouche, le regard vif, pénétrant, naïf et malicieux (un des plus composites que j'aie jamais vus) et surtout par la voix, qui est sourde, nuancée avec difficulté, mêlée d'inflexions graves, puis tout à coup revenant à une prononciation dentale dont certains hochements de tête très expressifs modifient encore le sens et l'intention. Il apparaît simple, précis, réservé, courtois et cordial, sans enjouement. Peu à peu sa timidité fait place à une autorité tranquille et singulière. Il n'a ni emphase, ni gaucherie, et semblerait plutôt morne qu'inspiré. Une immense énergie émane de ses gestes sobres et mesurés. La lenteur, l'embarras apparent de son langage, les pauses de sa conservation lui donnent une signification particulière. Encore Rodin a-t-il depuis quelques années acquis une réelle aisance de causeur et même d'écrivain, qu'il ne possédait

pas. J'ai connu intimement S. Mallarmé, qui était auprès de Rodin d'une éloquence incomparable, et j'associe souvent en ma pensée ces deux hommes. C'est la même voix, et c'est, chez Rodin avec ses phrases improvisées, la même parole voilée et circonspecte trouvant tout à coup les mots qui illuminent l'idée. Rodin, devant une de ses œuvres, a une façon de l'expliquer qui est très elliptique, mais très claire, et qui a fait dire à certains bavards brillants qu'il ne savait pas ce qu'il avait fait parce qu'il n'en présentait pas un commentaire prolix. En réalité, il dit l'essentiel, et son geste, semblant modeler sa pensée dans le vide, achève sa parole. Il regarde avec amour ses créatures, et parfois il semble étonné et rêveur à l'idée de les avoir créées; il parle d'elles comme si elles existaient à part de lui-même.

» Graduellement, on découvre, sous la simplicité foncière de Rodin, des traits d'abord cachés : il est ironique, sensuel, nerveux, fier. Il contient en puissance toutes les passions, qu'il exprime avec une troublante magnificence, et on commence à concevoir les liens secrets de cet homme calme, presque débonnaire, avec l'art qu'il révèle. A certains moments ses prunelles claires et un peu vagues s'emplissent de points phosphoriques, la face devient narquoise et presque faunesque; à d'autres, elle s'attriste et décèle la maladie de l'infini. Cet homme est le compagnon de ses créatures blanches et muettes, il les aime, suit leur vie abstraite, a envers elles des obligations morales. Au fond, la seule préoccupation de Rodin, c'est la vie des formes permanentes. Depuis peu, la célébrité, l'âge et l'expérience l'ont incliné à devenir un conseiller, un maître, et il commence à parler esthétique. Mais ses idées, ses opinions, sont restreintes. Il n'aperçoit que très sommairement les êtres humains, sa cordialité est une façon de s'acquitter hâtivement des devoirs de la société.

.....

» Il aime peu de choses, mais à fond. Il lit peu, mais ce qu'il a lu il le pénètre mieux que personne, par exemple

Beaudelaire et Rousseau, qu'il adore. Il est passionné de musique, notamment de Gluck, mais en parle rarement.

.....

» Quand on connaît bien Rodin, on ne peut plus le séparer de son œuvre. Il ne peut penser que symboliquement, par lentes couches de sensations accumulées qui s'élaborent dans les couches profondes de la conscience et soudain affleurent et prennent son nom. Ses statues sont des états d'âme. Il est lui-même un être représentatif, étonné de sa propre immanence, et son intelligence est primée par son instinct. C'est pourquoi il lui arrive de ne savoir comment nommer ces êtres qu'il a découverts, comme on découvre par la douleur des coins de conscience qu'on ne soupçonnait pas. De même que Rodin semble briser autour d'une statue toute faite les fragments du bloc où elle était cachée, de même il est une sorte de rocher recélant des formes, étreignant dans ses secrets replis d'immenses arborescences cristallisées avec une psychologie personnelle assez sommaire, il exprime des nuances émotives infiniment flexibles; sa pensée est comme la monade leibnizienne, elle semble, quand on voit l'homme, n'avoir pas de fenêtre sur le dehors.

» Rodin a sur la vie sociale des opinions vagues. Il se borne à répéter que le travail fait avec amour est le secret de tout ordre et de tout bonheur...

» Il voit très peu de monde et ne va chez personne. »

.....

Il suffit de lire ces lignes les unes après les autres pour saisir tous les rapprochements : le grand front, la beauté, les yeux au regard complexe, la voix aux intonations diverses, la forte mâchoire.

Ce sont ensuite les changements d'humeur, la mélancolie, puis la joie; un instinct génésique toujours en éveil, la recherche de la solitude, cette ressemblance frappante avec Mallarmé, grand hérédo, selon M. Daudet, et que M. Maclair a soulignée; enfin cette amitié intellectuelle avec Baudelaire et Rousseau, deux autres non moins grands hérédos.

Si nous nous souvenons de ce que nous avons dit de la vie de Rodin dans les premières pages de notre thèse, les sautes d'humeur du grand sculpteur nous sont apparues comme l'une des particularités de sa vie. Sans cesse, avec Rose Beuret, il passait de la gaieté à la colère, de la colère aux remords; nous avons pu voir que l'antithèse régnait en sa vie, dans sa pensée, dans ses œuvres.

Nous pouvons remarquer son besoin de voyager; il partait tout seul sans prévenir; si beaucoup de ses voyages lui étaient dictés par le besoin de voir nos cathédrales, les œuvres des grands maîtres italiens, leur forme même en était toujours typique.

M. Daudet nous dit que l'âge où l'homme atteint le plus naturellement le soi est, en dehors des années qui oscillent autour de sept ans, la vingtième année. C'est en cette vingtième année, ou en un temps très proche d'elle, que Rodin fit sa tentative d'entrée au couvent. M. Daudet fait remarquer sans cesse que les « soi » les plus forts sont en rapports avec des « moi » très chargés. Rodin, en cette tentative religieuse, a été bien près de faire triompher son « soi ». Mais l'instinct génésique vint, le désorganisa toujours un peu plus, pour le mener à cette vieillesse racontée par Mlle Tirel, en laquelle Rodin apparaît comme ayant atteint une très grande dispersion, sauf en son art, où son « soi » le maintenait toujours.

Rodin nous apparaîtrait comme un type d'hérédité de génie, très comparable à Villon et Baudelaire par les chutes continues de son soi et les envahissements de son moi. Comme eux, il semble s'être réfugié en son œuvre, et, en elle, avoir mis tous ses êtres intérieurs et les avoir maîtrisés par la règle de l'art et la technique. Comme eux, il fut la proie des hérédismes gonflés, soufflés jusqu'à l'éclatement par son instinct génésique. Comme eux, il fut envahi par ces hérédismes mis en branle par l'amour et l'imagination. L'amour dut sans cesse jouer de tristes tours à Rodin, et son « soi » sans cesse devait y courir, espérant y trouver un soutien.

Il est fort probable que sa première liaison fut chez lui, comme chez la jeune fille, un élan initial de son « soi », de ce qu'il avait de meilleur en lui, un besoin de rompre sa solitude morale, puis un besoin de se sacrifier.

Leur beauté à chacun dut leur donner l'impulsion initiale comme image de la beauté idéale qui poussait leur « soi » l'un vers l'autre. Rodin sortait du couvent, il devait retomber de très haut en la vie, être hanté, mélancolique, et la femme dut lui apparaître comme une façon possible de briser sa solitude.

Mais l'amour sensuel, la chair congénitale vint rapidement abîmer tout cela, et Rodin, en grand hérédo, essaya de nouveaux départs en cette voie périlleuse de l'amour.

Rodin nous apparaît donc un de ces êtres au « moi » très chargé et au « soi » animé d'une impulsion créatrice très forte, à défaut d'un tonus du vouloir solide, et d'une atteinte de l'équilibre par la raison. Son style même est celui d'un hérédo, ainsi ses coups de pouce violents dans la glaise, marques qui devaient correspondre à une poussée violente de ses « hérédismes » vers l'extérieur, à une ruée de ses personnages intérieurs vers sa main, cette unique voie de sortie possible. On peut saisir ces violents coups de pouce un peu partout dans son œuvre, notamment dans le buste de Puvis de Chavannes. On pourra dire qu'un buste n'est pas un moyen de se débarrasser de ses personnages intérieurs; nous pensons que si, et les bustes de Rodin sont des visions profondes de Rodin; en eux il a mis tout le tourment de la vie moderne, saisi et compris par lui grâce à ses hérédismes, à son moi trop habité, en lequel plongeait son soi. Dans un buste, il cherchait à mettre toute la vie intérieure du sujet du reste, lutte du moi et du soi. Puvis de Chavannes devait avoir un moi chargé et un soi d'autant plus fort qu'il en triompha. Ce fut le Mistral de la peinture moderne, en quelque sorte. En ce qui concerne ce style particulier de Rodin, Maurice Denis écrit dans les *Théories*, à la page 233 : « C'est l'honneur de la sculpture française que l'art d'Aristide Mail-

lol trouve son épanouissement et son succès dans le même temps que la gloire immense de Rodin nous domine encore de tout son prestige. Rodin nous a imposé ses façons aiguës de sentir, son goût de la beauté dynamique, du caractère et de l'expression, surtout son style : un style à lui, fougueux et compliqué, passionné, tendu vers l'étrange, et, pour tout dire, empreint de romantisme. Il aura eu sur notre époque une influence comparable à celle de R. Wagner : il est le chef de l'école moderne, tous les novateurs procèdent de lui. »

Si le désir nous apparaît dans le style de Rodin, dans sa manière à lui de modeler et de présenter cette création livrée à ses mains, le soi de Rodin peut nous apparaître, comme chez Rembrandt il apparaît à M. Daudet, dans la qualité de la lumière et de la composition. La qualité de la lumière qui baigne les œuvres de Rodin, lumière qui le préoccupait tant, est d'un ordre quasi miraculeux, comme chez Rembrandt. Il faut aller au Musée Rodin pour sentir la paix qui se dégage des marbres blancs qui en sont enveloppés moelleusement.

Si nous continuons le parallèle avec l'interprétation de Rembrandt, nous saisirons le façonnement, puis l'éclatement des personnages intérieurs sous le choc de l'instinct génésique, chez Rodin, dans l'originalité des figures et des décors; l'originalité de toutes les figures de Rodin n'est pas à mettre en valeur; les décors, ce sont ces blocs de marbre, de glaise ou de bronze, qui servent de fond et d'horizon au groupe et contribuent à envelopper l'œuvre de lumière et d'ombre.

On pourrait encore expliquer bien des œuvres curieuses, toutes ces œuvres symboliques qui nous ont retenu plusieurs fois déjà, par ce besoin d'allusion, d'énigme, de sous-entendus qui caractérise encore, selon M. Daudet, les hérédos. C'est le moment de rappeler le symbolisme et Mallarmé, et la ressemblance notée par C. Mauclair entre le poète et le sculpteur. M. Maurice Denis fait de Rodin un grand romantique; or, nous connaissons les idées de M. Daudet sur le

romantisme, traduction d'hérédos. Nous pourrions encore parler de l'antithèse, de l'opposition des êtres et des formes. Enfin, si, en face de Shakespeare, M. Daudet fut étonné de la vérité du cri, de la vérité du caractère, de la vérité du développement de chaque personnage, ensemble hallucinant sortant du moi Shakespearien, on pourra en dire autant de toutes les créations de Rodin, comme *les Bourgeois de Calais*, *le Balzac*, *Hugo*, *les bustes*, *le Penseur*...

Rodin se trouva d'ailleurs servi par les circonstances; ce lui fut une chance d'avoir à traduire le sacrifice des Bourgeois relevant du soi, un Balzac, un Hugo, personnages très hantés. Plus justement qu'aux théories de Freud et à celles de M. Lalo, on pourrait rattacher à M. Daudet, à *l'Hérédo*, la prédilection de Rodin pour le Dante; et son besoin de représenter l'Enfer vient sans nul doute de la concordance de son moi avec celui du grand Florentin.

Dans la création de la *Porte de l'Enfer*, il faisait son plus grand effort pour se débarrasser, par l'impulsion créatrice, soutenue par le tonus du vouloir, de tous ses personnages intérieurs, de tous ses hérédismes gonflés par son instinct génésique. Il ne peut cependant atteindre les sommets du Dante, le soi pur réalisé dans la vie et en l'œuvre. Cette tendance de Rodin à la libération se suit de groupe en groupe en ce *leit-motiv*, l'esprit lié à la matière; *l'Enfant Prodigue*, *la Centauresse*, voici peut-être le plus terrible effort, jamais tenté jusqu'à ce jour, par un soi pour triompher de la meute intérieure. Et Rodin, tout absorbé en sa création, semble bien avoir été uniquement préoccupé, comme sa *Méditation*, de son drame intérieur, et comme elle il n'eut aucun bras pour la vie extérieure, dont il ne se préoccupait pas. M. C. Maclair nous a montré Rodin étonné de ses propres créations, ne sachant souvent quel nom leur donner; c'est la stupéfaction de l'hérédo mettant au jour ses êtres intérieurs. Nous en arrivons à l'idée, que nous pensons très juste, du concept qui brusquement totalise tout en celui qui le porte. M. Daudet compare la genèse d'une œuvre à un homme

voyant l'éclair illuminer avec précision et nécessité finale tous les détails d'un grand paysage et qui, l'éclair disparu, l'orage apaisé, fixe peu à peu sa vision suivant ses moyens et ses possibilités. Le concept apparaît ainsi en l'artiste, il le met ensuite dans la matière.

M. C. Maclair semble nous montrer qu'il en était ainsi en Rodin en ce portrait qu'il fait de lui. Nous revenons à Poincaré, cité par M. J. Picard, qui saisit, d'un élan intérieur, la beauté des êtres mathématiques lui apportant sa solution. C'est également en ce sens, sans doute, que Schopenhauer, suivant M. Fauconnet, émettait cette idée, qui d'abord peut paraître paradoxale, que la création de l'artiste n'aurait pas besoin d'être concrétisée, et que, en lui, elle suffirait, en sa splendeur. Nous rejoignons l'idée commune émise sans cesse que les plus beaux poèmes de l'artiste sont en lui et non en son œuvre. Nous en arrivons à nouveau au génie.

Il y a bien des hérédos sur terre, et il y en a encore, plus qu'on ne le croit sans doute, pour qui l'éclair soudain de l'orage intérieur doit montrer de magnifiques horizons. Pourquoi y a-t-il si peu d'élus, de créateurs, pour tant d'appelés ? Nous pourrions énumérer les personnages intérieurs de Rodin, comme M. Daudet a fait le dénombrement de ceux de Shakespeare, comme pour Shakespeare nous n'en trouverions peut-être pas plus de quinze. Et il nous faudrait dire, comme M. Daudet : « Une quinzaine de protagonistes pour refaire un monde, ce n'est pas beaucoup. C'est suffisant quand on est Shakespeare. » Nous voici au génie.

Nous accepterons *l'Hérédo* comme un gros apport pour expliquer ces mondes que certains humains enfantent et que réellement ils n'ont pu observer. Ou si l'extérieur leur a servi, c'est dans la mesure où cet extérieur venait donner un choc à leur monde intérieur. Ainsi M. Daudet écrit dans *le Rêve éveillé* (p. 79) : « Sa conception de *l'Arlésienne* lui vint (à Alphonse Daudet), dans un moment de distraction intense, d'un appel poussé, au jour tombant, en pleine Camargue, sur deux tons, l'un aigu, l'autre grave, par une

femme, belle encore, qui appelait son fils : « Frederi !... Frederi ! ». Nous pensons que Rodin avait ainsi toutes ses créations en lui, beaucoup plus qu'à l'extérieur de lui. Ceci admis, l'Hérédo nous mène au problème du génie, un moi hanté au maximum servi par un soi très fort, égale le génie et ne l'explique pas. Nous pourrions rappeler qu'avec M. Daudet, cependant, nous nous sommes élevé aux sommets de l'échelle, Freud étant aux premiers degrés, en prenant l'intellect comme le propre de l'homme. Nous allons marcher sur les pas de M. Daudet maintenant.

TROISIEME PARTIE

Tentative d'explication par le « Mécanisme du Relatif et de l'Absolu ».

CHAPITRE PREMIER

MECANISME DU RELATIF ET DE L'ABSOLU DANS LA CREATION AYANT TRAIT A L'AMOUR

Nous pensons que, pour bien comprendre l'œuvre d'un artiste, Rodin en particulier, il faille faire appel à ce que nous nommerons « le mécanisme du relatif et de l'absolu ».

Nous considérerons l'Amour comme pouvant réaliser le type de ce mécanisme.

Examinons, chez Rodin, la statuaire ayant trait à la femme et à l'amour; promenons-nous parmi tous ces groupes de l'Hôtel Biron; regardons aussi les dessins qui s'y trouvent. Nous y saisissons un grand tourment de la chair, une maladie de paroxysmes, d'atteinte d'un « plus ». Presque tous les ouvrages sur Rodin ont spécifié ce fait.

Nous en avons parlé déjà en opposant à ces groupes quelques chastes créations tenant à l'amour fraternel.

Nous avons vu le passage de M. Rictor, que nous avons rapporté au sujet de la théorie sociologique de M. Lalo.

« ... C'est l'étreinte quasi bestiale qui fait saillir les mus-

cles, torture, épuise l'être assouvi, c'est le désir embarqué sur l'océan sans repos de la souffrance humaine...

» ... Voyez dans l'œuvre rassemblée tous ces amants, ces femmes frénétiques, ces bouches unies, toute cette chair en travail... » et M. Riotor nous a montré les époux s'en allant songeurs, la jeune fille apeurée, car « Rodin est le statuaire de l'amour triste » (Geoffroy).

Nous lisons également dans Mauclair :

« A signaler encore quelques groupes de *Femmes damnées*, où l'art de Rodin atteint à son paroxysme de volupté crispée, de suggestion audacieuse, d'acharnement tragique de la chair aspirant à la volupté impossible.

» Tout ce monde de figures est régi par la même imagination de poète lyrique, par le même symbolisme dans les formes impeccables, c'est toujours le même art nerveux, troublant, triste et ardent dans la volupté, exprimant l'insouffrance des âmes, l'aspiration d'une époque tourmentée vers une idéalité qui l'arracherait aux sollicitations du pessimisme, l'espoir de l'évasion par le désir, l'amour cherché dans la surexcitation et la névrose... » (C. M., p. 82.)

C'est R.-M. Rilke :

« ... A présent s'ouvraient à lui la profondeur des nuits d'amour, l'étendue obscure pleine de plaisir et de peine, où, comme dans un monde encore toujours héroïque, il n'y avait pas de vêtements, où les visages étaient éteints et où les corps comptaient. Il entra avec des sens incandescents, comme un chercheur de la vie dans la grande confusion des luttes et tout ce qu'il y voyait était : Vie. L'espace autour de lui ne devint pas étroit, exigü et lourd; il s'élargit. L'atmosphère des alcôves était loin. Ici était la Vie, mille fois contenue dans chaque minute, dans le désir et la peine, dans la folie et l'angoisse, dans la perte et le gain. Ici était un désir qui était démesuré, une soif si grande que toutes les eaux de l'Univers desséchaient en elle comme une goutte; ici il n'y avait ni mensonge ni reniement, et les gestes de donner et de prendre ici du moins étaient authentiques et

grands. Ici étaient les vices et les blasphèmes, les damnations et les félicités, et l'on comprend tout à coup qu'un monde devait être pauvre qui cachait tout cela, et l'ensevelissait, et faisait comme si cela n'était pas. Cela était. A côté de toute l'histoire de l'Humanité, se déroulait cette autre histoire qui ignorait les déguisements, les conventions, les différences et les classes, qui ne connaissait que la lutte. Elle aussi avait eu son développement. D'un instinct elle était devenue une nostalgie, d'un désir de mâle à femelle, un élan d'homme à homme. Et ainsi apparaissait-elle dans l'œuvre de Rodin. C'est toujours encore l'éternelle bataille des sexes, mais la femme n'est déjà plus l'animal dompté ou docile. Elle est pleine de désirs et éveillée comme l'homme, et l'on dirait qu'ils se sont mis ensemble pour chercher tous deux leur âme... » (*A. Rodin*, p. 63.)

Dans un numéro de *l'Art et les artistes* (n° 23, 1917) Gsell écrit : « Des Damnés se tordent dans les spasmes de passions effrénées; des Faunes cherchent vainement à étancher leur inextinguible soif d'amour. »

C'est encore M. Daudet dans *le Rêve éveillé*, p. 92 :

« ... Le vieux sculpteur m'écoutait attentivement, mais il était dévoré de sensualité, comme un artiste de la Renaissance, et tout ce qui dépassait son plafond (selon le mot des aviateurs) lui paraissait volé au culte de Vénus. Il eût certainement raffolé de Freud. »

Toutes ces lignes sont unanimes à proclamer cette impression de tension extrême en de multiples sujets d'amour.

Et même à propos d'œuvres calmes, comme *le Baiser*, Gsell écrit dans ses *Entretiens*, à la page 247 :

« Dans votre *Baiser* même, les corps frémissaient anxieusement comme s'ils se sentaient d'avance incapables de réaliser l'indissoluble union désirée par les âmes. »

Nous sommes donc bien en présence de faits positifs et objectifs, et nous dirons que l'artiste, Rodin en particulier, est un être qui a besoin au maximum d'absolu.

Dans l'amour il cherche la volupté absolue, l'union

morale absolue. Il ne rencontre que le relatif, relatif allant de degrés très bas à des degrés parfois très élevés, mais relatif, tant au point de vue moral qu'au point de vue physique.

Dans ces conditions, l'imagination s'empare de ce relatif de l'amour, et réalise des unions absolues en une sorte de volupté cérébrale, envahissant l'être. L'artiste est alors saisi du besoin de concrétiser ces étreintes absolues conçues en imagination, et il enfante, de ses mains fiévreuses, ces groupes où le paroxysme, la tendance à l'absolu physique et moral frappe tous les critiques et spectateurs, spectateurs qui pourraient même faire des erreurs de jugements si une technique, une règle souveraine ne venait sanctifier tout ce monde du désir et de la chair.

Dans *les Cathédrales*, Rodin lui-même énonce l'impossibilité de la possession absolue, humaine, morale, physique : « ... La femme ne perd jamais la ligne mère de la grâce que Dieu lui a conférée, qui lui prête toujours un caractère surnaturel et qui nous suggère le désir de la couronner. Ah ! ceux qui ont pénétré au fond le plus mystérieux des plus intimes voluptés savent bien qu'elles gardent un au-delà, et qu'en cet au-delà la femme nous possède encore !... » (P. 89). Et à propos de l'imagination de Rodin, Mlle Tirel écrit : « Si votre cerveau a vingt ans, Maître, c'est pour créer et non pour avilir dans des amours aussi mensongères qu'elles sont tenaces ! N'est-ce pas triste de penser que notre Génie, le plus grand sculpteur de notre époque, celui que tous les sincères admirent, n'est qu'un vulgaire jouet pour une femme, et qu'il se croit, déjà blanchi par l'âge, un Adonis de 20 ans, parce que son imagination est ardente. » (M. T., p. 22.)

Pour nous, l'amour est le premier choc qui met en action les forces de ce « mécanisme du relatif et de l'absolu » chez l'artiste. Par l'amour, surtout charnel, l'artiste saisit au plus haut point le grand manque qui pèse sur nous. Et dans toute son œuvre, il atteste, qu'à l'homme, il faut plus qu'il n'a

ici-bas, autre chose que de la chair, puisque cette chair ne peut le satisfaire.

P. Gsell, dans les *Entretiens* (p. 214), nous rapporte un fait qui, suivant nous, permet de saisir ce mécanisme, expliqué en quelque sorte par Rodin lui-même :

« A ce moment j'étais devant un groupe de marbre qui représentait Pygmalion et sa statue. Le sculpteur antique enlaçait passionnément son œuvre, qui s'animait sous son étreinte. Et tout à coup Rodin : « Je vais vous surprendre, » il faut que je vous montre la première ébauche de cette » composition. »

» Là-dessus, il me conduisit vers un moulage de plâtre. Surpris, je le fus en effet, L'œuvre qu'il me faisait voir n'avait aucun rapport avec la fable de Pygmalion. C'était un faune cornu et velu qui enserrait fougueusement une nymphe pantelante. Les lignes générales étaient à peu près les mêmes, mais le sujet était différent (1).

Rodin semblait s'amuser de mon étonnement silencieux. Cette révélation était pour moi quelque peu déconcertante car contrairement à tout ce que je venais de voir et d'enten-

(1). Le *Catalogue* serait en contradiction avec M. Gsell; on trouve en effet *Pygmalion et Galatée* au numéro 173 et mis à l'année 1889, et le groupe indiqué par M. Gsell sous le titre *le Minotaure* au numéro 237, attribué à l'année 1897. C'est un plâtre, *le Faune et la Nymphe*, dont parle Gsell.

D'autre part, avant *Pygmalion et Galatée*, on ne trouve aucun thème semblable.

M. Mauclair confirme Gsell aux dépens du *Catalogue* : « Divers ouvrages ont été faits par Rodin depuis le *Balzac*... Ce sont presque tous des petits marbres..., un faune attirant une nymphe, qui se débat en une lutte silencieuse et acharnée..., une esquisse de Pygmalion voyant s'animer sa statue, qui, dès qu'elle se sent vivre, se détourne de lui avec un surprenant mouvement de coquetterie et d'aversion. » (*A. Rodin*, par C. Mauclair, p. 79.)

Or, dans le *Catalogue*, *le Minotaure* est bien placé immédiatement après le *Balzac*, mais *Pygmalion et Galatée* et une étude de Galatée sont datées de 1889, alors que le *Balzac* est de 1897. Y aurait-il une erreur, un léger oubli dans la classification de M. Grappe ?

Quoi qu'il en soit, même si Rodin, qui fait lui-même le rapprochement de ces deux groupes, s'est trompé, peu nous importe l'erreur, le fait que dans son esprit il ait rapproché ces deux œuvres est très suggestif.

dre, mon hôte me prouvait ainsi l'indifférence que, dans certains cas, il témoignait pour le sujet traité... »

Rodin explique rapidement à Gsell que l'important est de présenter de belles musculatures vivantes aux spectateurs. Gsell est de plus en plus étonné, car toute leur conversation roule sur la Pensée dans l'Art, et Rodin a insisté sur sa préoccupation d'atteindre le fond des choses par l'extérieur. A cet étonnement Rodin sourit et déclare que cela ne le contredit en rien.

On saisit l'imagination de l'artiste, qui, à partir de l'étreinte bestiale du Faune, passe à celle de la beauté absolue, l'œuvre créée par Pygmalion.

La fable antique, le sculpteur de Chypre qui s'éprit de sa création et qu'il épousa après qu'elle eût été animée par Vénus, ne symbolise-t-elle pas l'être humain qui, devant le relatif de la vie, voit les images de son cerveau s'emparer de ce relatif et le transformer en absolu, et concrétise cet absolu.

Nous avons vu M. Maclair nous parler « d'un surprenant mouvement de coquetterie et d'aversion » chez Galatée.

Nous-même avons noté devant cette œuvre au Musée Rodin : « Pygmalion, baiser, lèvres qui s'approchent de la hanche, mains en stupeur, comme tout le corps; bestialité. Femme qui détourne la tête devant ce qui l'attend. Dégout et lassitude. » Nous saisissons sur le vif le mécanisme du relatif et de l'absolu chez Rodin avec ce Faune qui l'entraîne à la chair, puis avec les images cérébrales qui tout naturellement le conduisent au mythe antique, mythe qu'il transforme en montrant que la beauté absolue n'est plus en rapport avec l'étreinte, puisqu'elle se détourne avec dégoût du sculpteur.

M. Grappe écrit au numéro 173 du *Catalogue* : « Le premier artiste, ébloui de sa création, amoureux du marbre qu'il a taillé, lui communique le frisson de son âme. »

Si le mythe était pour l'antiquité l'animation de la matière par l'homme, celle-ci se faisait, grâce à l'amour,

puisque Vénus dut intervenir. Rodin semble aller au delà de l'Antiquité en indiquant dans *Pygmalion et Galatée* que si l'amour poussé à la création il faut, l'absolu de l'amour atteint et animé, s'en séparer. Car si Galatée s'apprête à succomber aux caresses, c'est avec dégoût, avec la sensation de se perdre, et le sculpteur à tête de faune semble bien marquer qu'il n'est pas homme, mais faune incapable de s'élever à partir de l'amour.

Si l'on pense que nous nous lançons dans de l'interprétation modifiant les pensées de Rodin, lisons ce qu'écrit M. Maclair, en continuant les lignes déjà citées :

« ... A signaler encore quelques groupes de *Femmes damnées*..., sombre psychologue passionnel, Rodin comprend le mal du siècle, et en même temps il en a pitié; en vrai penseur, il en extrait la pensée douloureuse, sans cesser d'avoir foi, admiration et amour pour l'être humain. Il est lui-même penché sur la vie et sur son œuvre, son *Penseur* attentif et déférent devant la divinité inconnue et formidable. Jamais statuaire ne tenta avec cette supériorité intellectuelle de vivifier son art par de telles méditations, et Rodin est à la fois le plus réaliste et le plus métaphysicien des poètes de la pierre et du bronze. » (*Auguste Rodin*, par C. Maclair, p. 83).

Métaphysicien, voici le mot écrit. Nous voici donc appuyé et nous croyons ne pas nous être lancé dans la fantaisie imaginative. Ce mécanisme, relatif de l'amour réalisant des étreintes absolues dans l'imagination pour les concrétiser dans le marbre, est, pensons-nous, commun à bien des artistes.

Pour nous tous les artistes érotiques — ce que n'est pas Rodin — réalisent ainsi leurs œuvres. Chez eux, une volupté cérébrale, un réel enfièvrement du cerveau, fièvre qui retentit sur tout le corps d'une façon diffuse et non précise, doit être l'euphorie cherchée dans la création et l'origine de l'art érotique.

Art érotique, qui doit arriver à une suffisance, car le désir s'épuise dans le cerveau, toute la fièvre tombe avec l'image

créée, concrétisée sur le papier ou dans la glaise, qui n'a plus alors d'intérêt que par les lignes (1).

Rops aurait peut-être créé une grande partie de son œuvre ainsi : « Je me fais, écrit-il quelque jour à Octave Mirbeau, l'effet d'un être singulier qui aurait été angoissé par le diable; je sens toutes sortes de monstres s'abattre sur moi et, de gré ou de force, il faudra bien que cette pensée issue à la vie ou j'y crèverai, je vous le dis. » (*Félicien Rops*, par J. Dubray.)

Mais chez Rops, comme chez Rodin et tout artiste, si la source du relatif est « douteuse », sexuelle, la technique enlève largement sur son aile vers l'absolu.

Rops avait raison quand il répondait à un journaliste se présentant avec l'intention de l'étudier comme pornographe : « Monsieur, je vous sais gré de votre intention, mais si j'ai fait quelques dessins graveleux, comme vous croyez, c'est précisément en haine de ce public dont vous me parlez, et c'est pour abaisser ma fesse au niveau de sa face. » (*Félicien Rops*, par J. Dubray, p. 131.)

Et nous avons parlé de l'étonnement de Mlle Tirel devant les bruits de « Musée secret » qui couraient sur Rodin.

(1) L'art érotique est la manifestation d'une activité qui, selon nous, devrait être étudiée par le médecin. Nous pensons à ce sujet que peut-être l'adolescent s'intéresserait d'abord à l'art pour les nus féminins qu'il peut lui présenter. L'hermaphrodisme et le féminisme de la beauté ne seraient point alors ces faits indiscutables que l'on rencontre chez l'adulte. A partir de cet attrait pour le nu féminin, l'adolescent en viendrait peu à peu à s'intéresser à l'art en général, art qui réalise un domaine bien plus vaste que celui de la sexualité ou de l'amour. Certaines gravures des Petits Maîtres du XVIII^e siècle seraient peut-être ainsi excellentes pour guider l'adolescent vers l'art ou pour éviter qu'il ne s'attachât à des manifestations érotiques pseudoartistiques dangereuses, faites pour arrêter son goût artistique.

Certains érotomanes, certains maniaques, certains amateurs d'érotisme, pourraient peut-être être guidés par le médecin vers l'art en général, peu à peu; à partir de gravures galantes, de reproductions de Boilly, Baudoin, on pourrait le guider à Fragonard, Boucher, etc., puis à l'art total.

Il y aurait peut-être alors guérison de l'érotomane, l'art ayant remplacé le domaine étroit et pernicieux de manifestations érotiques pseudo-artistiques.

L'art érotique proprement dit ne nous intéresse pas ici. Il soulèverait bien des questions. Nous avons eu l'occasion d'avoir certaines de ses créations entre les mains, et nous croyons que, s'il rentre dans le domaine de l'art, il est alors réellement transformé.

Nous pensons donc avoir saisi un des grands mécanismes de la création artistique ayant trait à l'amour, en ce mécanisme du relatif et de l'absolu.

Pour nous, ce mécanisme s'applique également à toute création artistique, l'amour n'étant pour nous que l'instrument, l'impulsion primordiale donnée à ce mécanisme, le déclenchant en quelque sorte.

CHAPITRE II

Les théories de Freud, Lalo, Daudet, impliquent-elles ce mécanisme ?

Avant de parler de l'extension de ce « mécanisme du relatif et de l'absolu », il nous semble qu'il soit nécessaire de montrer que nous ne disons pas, sous une autre forme, la même chose que Freud, M. Lalo et que *l'Hérédo*.

En ce qui concerne Freud, quand nous disons que le relatif de l'amour, ou de tout autre chose, pousse l'artiste à réaliser cet absolu dans la matière propre à son art, ne répétons-nous pas ce qu'il dit lui-même à propos des rêves et de la névrose. Nous avons vu, en effet, que, pour Freud, nos désirs contraints dans la vie se traduisent dans nos rêves; selon lui, l'artiste représenterait au dehors ce qu'il imagine ainsi, et il se mettrait alors en possession de sa convoitise. Dans les rapports de la névrose et de l'esthétique, Freud est encore plus significatif, l'artiste, incapable de réaliser ses ambitions dans la vie du dehors, concentrerait l'énergie de sa libido sur sa vie imaginative, puis ils reprendrait pied dans l'objectif par son œuvre.

Mais ce relatif de Freud est un relatif dont les sources sont dans l'inconscient dynamique; c'est un relatif qui est en rapport avec le refoulement et avec la censure. Il semble bien, selon lui, que s'il n'y avait aucune contrainte, aucun obstacle à la sexualité, il n'y aurait pas d'artiste. La libido de tout homme s'épuiserait dans son domaine propre, elle ne se transférerait pas sur l'imagination, puis sur la créa-

tion, étant la force grâce à laquelle cette dernière peut se réaliser. Les mécanismes dont parle Freud se ramènent à cet exemple en somme : un ascète n'apaisant pas sa faim par privation de nourriture transférerait cette faim sur son imagination, puis se donnerait Dieu grâce à cette énergie sublimée.

Or, pour nous, le relatif et l'absolu ne peuvent nullement se ramener à une question de sexualité contrariée, à une question de refoulement, de censure, d'inconscient dynamique.

Nous avons montré, en effet, que l'artiste fait jouer son imagination en pleine conscience et dans un domaine bien plus vaste qu'un domaine sexuel. Le relatif dont nous parlons est inhérent à la nature humaine et aux nourritures offertes à l'homme, car l'homme possède, seul parmi tout ce qui vit sur terre, la pensée. Or, à cette pensée le relatif apparaît. Il est si vrai que le relatif ne tient pas à une sexualité contrainte que justement l'artiste s'abandonne, la plupart du temps, à tous les excès où peut le pousser cette sexualité. Dans le cas particulier de Rodin, nous n'avons fait que répéter et montrer combien il s'abandonna à l'amour en de multiples liaisons. Si sa sexualité ne fut pas apaisée, ce ne fut point par manque de l'écoulement de son énergie, mais bien parce qu'il était homme, possédant une pensée, ayant une part spirituelle irréductible à sa part charnelle et lui montrant l'insuffisance de cette part charnelle par rapport aux désirs d'absolu de sa part spirituelle. C'est alors que l'imagination entre en jeu, pour un don de l'absolu, puis la création pour un don objectif, concret, de cet absolu.

Nous aboutissons donc clairement à voir que « le mécanisme du relatif et de l'absolu » n'a rien de commun, dans sa réalité profonde, avec les mécanismes du rêve et de la névrose, auxquels Freud veut ramener la création, l'activité artistique. Notre relatif est en rapport avec les hautes facultés de l'homme, celui qu'implique les théories de Freud est en rapport avec la partie matérielle. Que l'énergie maté-

rielle se transfère sur le spirituel, c'est une autre question. Ce que nous nions, c'est la possibilité de ramener l'homme à cette unique énergie matérielle créatrice de tout en lui.

*
**

La théorie sociologique de M. Lalo implique que l'artiste créerait à la suite d'une sexualité excessive ne pouvant se circonscrire dans les cadres de la famille. Mais M. Lalo ne parle de l'amour qu'en tant qu'impulsion, et par amour il entend sexualité et sentiment. M. Lalo semble donc bien loin de Freud; du reste, il critique ce dernier dans son ouvrage.

On ne peut que demeurer dans un grand embarras en face des théories de M. Lalo, parce qu'il ne précise rien et qu'il laisse une trop grande part au lecteur qui peut suivant ses goûts, pencher à droite ou à gauche.

Tel que se présente *la Beauté et l'Instinct sexuel*, et malgré les réserves que fait M. Lalo à propos de l'amour, n'étant qu'une impulsion, on est bien obligé d'en arriver à une création artistique se ramenant à une sexualité trop forte et faisant craquer de toutes parts les cadres de la famille.

Le relatif qu'implique *la Beauté et l'Instinct sexuel* est donc dû à des cadres familiaux trop rigides. Si la famille n'existait pas dans la société, voulant ramener à elle toute sexualité, le relatif n'existerait plus. L'absolu apparaît donc comme sexuel; ce serait l'énergie excessive de l'amour qui est en l'homme. Cette énergie excessive serait la cause d'un malaise profond de l'artiste dans un milieu qui cherche à réduire cette énergie à un ensemble discipliné.

La Beauté et l'Instinct sexuel reviendrait à dire, dans un autre plan, qu'en face des règles utilitaires et sociales seulement d'une religion, le mystique, à la suite d'une trop forte compression des énergies de son être, créerait Dieu réellement, avec une foi entière, un don de tout son être.

Le relatif dont nous parlons n'est point celui dû à une

discipline appliquée à la sexualité, c'est un relatif dû à la pensée de l'homme, nous le répétons. L'artiste ne touche point au relatif dans l'amour par suite de l'existence de la famille et de ses cadres. L'artiste en général ne s'occupe pas de la famille. Il semble bien que la famille ait été le dernier souci de Rodin. Comment alors une discipline qui ne pèse pas, dont on ne s'occupe pas, peut-elle être cause d'un relatif et pousser à un don imaginaire, puis concret de l'absolu ?

Enfin, l'activité artistique dépasse de beaucoup le domaine de l'amour, comme nous l'avons déjà dit à propos de M. Lalo.

M. Lalo, malgré qu'il s'en défende, rejoint Freud à grands pas, et le relatif et l'absolu que ses théories impliquent se ramènent encore à un relatif et à un absolu plus étroit que celui de Freud, car il est lié uniquement à la famille.

*
* *

Avec *l'Hérédo*, nous sommes dans un domaine beaucoup plus vaste que celui de Freud et que celui de M. Lalo. L'absolu, c'est, en somme, le « soi » qui se débat, chez tout hérédo, contre le « moi », le domaine par excellence du relatif.

Ainsi des « soi » purs comme ceux de Jeanne d'Arc, de saint Vincent de Paul, sont l'absolu lui-même atteint.

Mais *l'Hérédo* ramène le relatif à nos morts en quelque sorte. Sans eux, sans toute cette lignée ancestrale qui nous fait succomber, nous entraînant à elle, à la matérialité, nous privant de notre être à nous, « le soi », nous serions heureux.

Pour nous le relatif et l'absolu dépassent le domaine de l'hérédité, de l'apport ancestral. Il y a certainement une grande part de la vérité dans *l'Hérédo*, et nous pensons que bien souvent l'artiste doit créer son œuvre pour atteindre l'absolu de son « soi » et pour se débarrasser du relatif de son « moi ». Si les mauvais ancêtres sont une cause de chute

pour l'homme, s'ils sont une impulsion à créer pour se donner l'absolu, pour l'atteindre, il y a bien d'autres causes qui font toucher à l'homme le relatif en face de son besoin d'absolu. La pensée de l'homme, la part spirituelle de l'homme en face de sa part matérielle, voici selon nous les causes générales de l'absolu et du relatif. Notre mécanisme du relatif et de l'absolu ne peut donc se ramener à l'*Hérédo*.

Dans l'amour, l'homme touche peut-être le relatif par suite de la rencontre de deux « moi », de deux lignées ancestrales diverses, avec leur orgueil et leur matérialité très distincts, mais il est blessé à son contact pour bien d'autres raisons.

Donc, ni Freud, ni M. Lalo, ni l'*Hérédo*, n'ont exprimé sous une autre forme ce que nous voulons exprimer. Le fond de notre pensée est différent de leurs théories, surtout de celles de Freud et de M. Lalo.

Nous allons donc maintenant pouvoir tenter une extension du « mécanisme du relatif et de l'absolu » examiné dans le domaine de l'amour humain.

CHAPITRE III

EXTENSION DU « MECANISME DU RELATIF ET DE L'ABSOLU »

*Le relatif amoureux, le relatif extérieur, le relatif vital,
le relatif intérieur et l'unique absolu.*

Notre acquis est le relatif et l'absolu en ce qui concerne l'amour. Nous avons parlé d'extension à partir de ce relatif et de cet absolu. Nous allons nous expliquer en nous occupant d'abord des relatifs, puis de l'absolu.

Avant d'aller plus loin, nous pouvons saisir combien Rodin fut poussé vers l'absolu, lui, étudiant en beaux-arts, qui ne faisait que courir de la Petite Ecole aux Musées et qui trouvait encore le temps d'aller à la bibliothèque Sainte-Genève. L'affection profonde pour sa sœur, sa tentative de vie religieuse sont les premiers signes de son mal. Il faut remarquer que jusqu'à cet âge sa création semble n'avoir rien de bien caractéristique. Sa principale œuvre dut être le buste de son père. Peu après sa tentative religieuse, Rodin rencontra Rose Beuret, et nous avons toutes les raisons de croire que ce fut son premier amour. Cet amour dut être un nouvel élan vers la beauté et l'idéal. Sa création continue à n'avoir rien de caractéristique, si ce n'est qu'elle est d'un grand sculpteur. Ce sont : *l'Homme au nez cassé*, quelques « têtes » de Rose Beuret et de modèles. Sa création ayant alors trait à l'amour dut être uniquement cette *Faunesse* inspirée de Rose Beuret, premier signe, si non d'éloignement, du moins

du besoin du don à lui-même de la beauté de sa jeune compagne. Il est remarquable de voir chez Rodin que sa création, tant amoureuse qu'autre, se marqua du signe de l'absolu, d'une tendance au paroxysme, faisant craquer la glaise, qu'après qu'il eut dépassé l'âge de 40 ans et que son premier grand projet fut cette *Porte de l'Enfer*, qui devait être la source d'une bonne part de sa création amoureuse. Pour choisir ce sujet, qu'il lia autant de Baudelaire qu'au Dante, et surtout à lui-même, il fallait bien qu'il répondit à son être intérieur. Toujours est-il que ce n'est qu'après avoir atteint tout le relatif dans l'amour en son ménage, en la société, contre laquelle il devait soutenir une lutte de géant pour vivre et faire accepter ses œuvres, dans le monde des salons, des artistes officiels, par lesquels, il était accusé de copier d'après nature, que la création de Rodin débute en sa voie caractéristique et s'amplifie de plus en plus en ce sens. Cette vie extérieure à son art est le relatif lui-même, il est inutile que nous nous répétions, tout ce que nous en avons dit déjà suffit à le montrer.

Avec les années qui s'écoulaient, il devait de plus en plus prendre conscience du plus terrible des relatifs pour l'homme, celui de sa vie. Vie qui devait lui apparaître courte, vu son travail surhumain et ce monde qu'il mettait au jour sans arrêt. Et nous pouvons supposer que Rodin devait souvent être la proie d'un rêve éveillé tournant autour de la mort, vu sa phobie de la souffrance et de la mort, dont nous a parlé Mlle Tiel.

Rodin dut aussi se rendre compte du contraste entre sa vie et son unité dans son activité esthétique. De même, en son art, il devait bien prendre conscience de ses limites, par rapport à ce qu'il faisait, à partir de l'absolu qu'il avait en lui, en quelque sorte. C'est à ce moment surtout qu'il aima s'échapper de Paris pour aller vers nos cathédrales, qu'il fut émerveillé, et qu'il recueillit en lui tout cet émerveillement qu'il traduisit dans son ouvrage. Et avec les années sa création devint de plus en plus le cri de l'homme qui a eu lui

l'absolu et qui ne trouve sur ses chemins que le relatif, dans les domaines extérieurs, vital et intérieur.

Pour nous, Rodin, l'artiste, rencontre d'abord le relatif dans l'amour, dans le domaine physique, beauté, volupté, et dans le domaine moral, entente profonde de deux êtres. Devant ce relatif, son imagination lui donne l'absolu, ainsi que sa pensée, qui s'y arrête et s'y complaît. Alors il se donne cet absolu plus concrètement dans son œuvre. C'est, pour nous, le premier relatif ou le relatif amoureux, physique et moral.

A partir de ce relatif amoureux, il y aura extension aux autres relatifs, que l'on peut ramener au nombre de trois.

Partant de ce contact premier avec le relatif, l'artiste a, en quelque sorte, ses yeux ouverts et trouve en tout le relatif autour de lui. C'est ce que nous pourrions appeler le relatif extérieur au deuxième relatif.

L'artiste est alors de plus en plus amené à se replier sur lui-même et à s'attarder, à s'occuper du relatif de sa propre vie, c'est le troisième relatif ou relatif vital.

Ayant pris l'habitude d'aller en son être intérieur et l'âge lui ayant apporté un peu de sagesse avec l'expérience, par le contraste de sa vie extérieure, qui est dispersion, et de sa vie artistique, qui est unité, en même temps que par le contraste entre ce qu'il a en lui et ce que seulement il peut traduire, l'artiste se heurte au relatif en lui-même : c'est le relatif intérieur ou quatrième relatif.

Si nous reprenons ces quatre relatifs, nous avons :

- 1° le relatif amoureux initial, ou le sentiment du relatif dans l'amour, ou la prise de conscience des manques inhérents à l'objet aimé, physiquement et moralement;
- 2° le relatif extérieur second, ou le sentiment du relatif dans la vie sociale, ou la conscience des manques du monde extérieur;
- 3° le relatif vital, ou le sentiment du relatif dans l'existence, ou la conscience de la limite de notre propre vie;

4° le relatif intérieur, ou le sentiment du relatif dans la vie intérieure, ou la prise de conscience de notre propre limite physique et morale.

Nous adoptons les expressions de relatif amoureux, relatif extérieur, relatif vital, relatif intérieur, pour plus de commodité.

Et pour ces quatre relatifs, il y a, pensons-nous, un absolu, unique et multiple à la fois, qui se trouve en nous. Cette unité et cette multiplicité n'a rien qui puisse nous étonner, car nous sommes dans le domaine de la qualité; ainsi l'amour maternel est unique et multiple, et s'accroît peut-être même par la dépense. A partir de sa multiplicité, nous allons remonter à son unité.

Le relatif amoureux initial nous apparaît comme étant dans l'objet par rapport à nous, et sans plus nous nous dotons de l'absolu. Le manque est perçu dans l'objet plutôt qu'en nous. Car si l'on fait quelques concessions il n'en est pas moins vrai que si nous sommes sincères toutes les limites viennent de l'extérieur à nous, et non de nous qui nous berçons d'un vague absolu sophistique. C'est peut-être la psychologie des héros incompris.

Le deuxième relatif, ou relatif extérieur, nous apparaît encore comme un manque de l'extérieur par rapport à nous, qui nous berçons toujours de ce vague absolu que nous nous attribuons. Faire comprendre à tel homme que si sa place sociale n'est pas aussi élevée qu'il le désirerait ce n'est peut-être pas la faute de l'« Institut » (l'institut était la bête noire de Rodin) est presque impossible.

Et le troisième relatif, ou relatif vital, nous apparaît à nouveau comme un manque de la nature, voir du créateur, plutôt que de nous. Ainsi toutes ces récriminations contre les preuves d'une Divinité. Le sceptique relève peut-être de cette psychologie.

C'est avec le quatrième relatif, ou relatif intérieur, que nous atteignons l'unité de l'absolu, unique absolu qui est

est perçu en nous comme indépendant de nous quoique inhérent à notre nature en quelque sorte.

En effet, nous sentons tous nos manques divers en nous. L'artiste, en particulier, prend conscience avec l'âge; quand il est jeune, il espère en cet âge et en de définitives acquisitions, plutôt qu'il ne prend possession de ses réelles limites, de son grand manque en ce qui concerne ce qu'il a en lui et ce qu'il voudrait se donner et donner au monde en la matière de son art.

Le Vinci lui-même était désespéré de ses créations, et il abandonna *la Joconde* non terminée. Cet absolu que nous avons en nous, qui est le miroir de nos manques, nous en prenons bien conscience comme étant en dehors de notre être, quoique étant en lui et inhérent à notre nature. Voici cet absolu, un, que nous aurions rencontré plutôt que nous-mêmes, par rapport aux trois autres relatifs, s'il n'était pas si difficile d'être sincère et ne pas se bercer de ses sirènes intérieures qui chantent du matin au soir nos mérites. La psychologie du croyant relève peut-être de cet unique absolu perçu par rapport aux quatre relatifs. C'est le cri de ce dernier absolu qui le tourmente que jette l'artiste; c'est sa prière personnelle, son attestation à lui de cet absolu inhérent à nous et cependant ne nous appartenant pas.

Il faut évidemment que l'on nous accorde l'analyse pour les besoins de notre exposition, car les passages du premier absolu au dernier sautent parfois bien des années. Parfois, l'être atteint le quatrième relatif et le seul absolu d'un bond, bien avant l'amour; cet amour n'a plus d'intérêt pour lui alors et, artiste, il est Fra Angelico, ou Jean Verkade de nos jours, qui, après avoir parcouru la Bretagne et s'être lié avec ceux de Pont-Aven, entra rapidement à Beuron. Nous prenons ici le cas lent, calme, de l'être. C'est ainsi que jusqu'à l'amour, faut-il encore que celui-ci soit rencontré relativement à un âge avancé, rien ne préoccupe réellement l'être en tant que définitif. Comme M. Daudet le dit, la préoccupation de la mort est ouatée par celle de l'amour. L'amour

apparaît en un mot comme l'unique, le désirable, la nourriture humaine, céleste et terrestre, par excellence. Après les manques constatés en l'objet aimé, on monte peu à peu vers l'unique absolu.

Nous avons dit que « le relatif et l'absolu » ne pouvait s'expliquer que par la pensée, notamment en montrant que Freud, M. Lalo et l'*Hérédo* ne disaient pas la même chose que nous. D'autre part, dans cette présentation des quatre relatifs et de l'unique absolu, nous émettons des idées qui nous semblent devoir être expliquées.

Nous allons donc envisager les quatre relatifs et l'unique absolu et la pensée.

Peut-on par la pensée, donner l'explication des quatre relatifs, pour en arriver à l'unique absolu tenant à cette pensée elle-même ? C'est ce que nous allons examiner.

LE RELATIF AMOUREUX INITIAL ET SON EXPLICATION PAR LA PENSÉE.

Deux phrases de Claudel nous paraissent résumer la prise de possession par la pensée des relatifs de l'objet aimé.

« J'ai pris cette femme et telle est ma mesure et ma portion de la terre. » (*Correspondance de J. Rivière et A. Fournier*, II, p. 203.)

« Je suis la promesse qui ne peut être tenue et ma grâce consiste en cela même. » (« Lala », dans *la Ville*.)

La pensée ne fait, en somme, ici, que constater les manques de l'objet aimé et ne fait que poser les limites de cet objet : « ma mesure et ma portion de la terre », « la promesse qui ne peut être tenue », par rapport à un absolu que les deux phrases impliquent. Pour M. Claudel, cet absolu est Dieu. Le problème est en suspens pour nous. La première phrase est celle d'un relatif constaté par rapport à soi, considéré vaguement comme l'absolu. D'un soi fort et solide peut-être, qui demeurera fidèle à l'amour, mais qui néanmoins ne l'en aura pas moins ramené à une mesure et portion de terre.

Ainsi nous apparaît le *Dominique* de Fromentin en son second amour, en cette vie saine et forte, menée volontairement auprès de sa femme. La deuxième phrase est celle d'un artiste qui a, depuis longtemps, par sa pensée, pris connaissance du relatif de tout objet aimé, mais cependant le charge de toutes les promesses et, par cette dualité de son être, mettant toutes promesses en l'objet aimé et l'en privant en même temps dans l'avenir, entonne cet objet de la grâce ambiguë que cette dualité entraîne. Nous savons que c'est l'objet aimé, Lala, qui prononce ces paroles dans *la Ville*, mais en réalité c'est la pensée de l'homme qui s'exprime par sa bouche.

Supprimons la pensée, il ne sera plus question de « mesure et de portion », ni non plus de « promesse qui ne peut être tenue ». Soit dans le domaine physique, beauté et volupté, soit dans le domaine moral, même rythme de l'intellect, de l'affectif, des tendances. Ramenons l'homme à une affectivité et à des instincts, l'amour ne sera plus qu'un rythme du genre de ceux de la faim et de la soif.

Quand Stendhal parle de la cristallisation, ne parle-t-il pas du don gratuit de l'absolu de l'objet aimé qu'en nous, nous nous faisons. (*De l'Amour*, p. 5) :

« Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.

» Un voyageur parle de la fraîcheur des bois d'orangers, à Gênes, sur les bords de la mer durant les jours brûlants de l'été : « Quel plaisir de goûter cette fraîcheur avec Elle ! »

» Un de nos amis se casse le bras à la chasse : « Quelle douceur de recevoir les soins d'une femme qu'on aime ! »

P. 25 : « Du moment qu'il aime, l'homme le plus sage ne voit aucun objet tel qu'il est. Il s'exagère en moins ses propres avantages, et en plus les moindres faveurs de l'objet aimé. Les craintes et les espoirs prennent à l'instinct quelque chose de romanesque (de Wayward). Il n'attribue plus rien au hasard; il perd le sentiment de la probabilité; une chose imaginée est une chose existante pour l'effet sur son bonheur. »

Ce don de l'absolu ira par la suite de pair avec la découverte du relatif, des manques de l'objet aimé. Mais nous n'accuserons rétrospectivement que notre imagination. Les manques de l'objet aimé, eux, ne seront plus l'imaginaire, mais le trait positif. « Que nous étions enfants ! penserons-nous, au plus, de croire à de telles perfections. » Mais en ce qui nous concerne, nos perfections ne seront nullement mises en doute.

Si l'on nous dit, contre notre mécanisme, que l'artiste pourra bien créer au moment de la cristallisation, nous dirons que d'abord l'artiste ne songe plus à sa création quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent. Son amour seul le préoccupe. Puis nous dirons que cette création se conçoit, mais elle se ramène à notre mécanisme, car l'artiste ne possède pas encore l'objet aimé, il ne fera donc dans l'œuvre que se donner un absolu désiré, mais non possédé. Ainsi dans *le Portrait d'Amour*, de Henri de Régner, le jeune artiste réalise son plus beau portrait en peignant Mlle Antoinette de La Guérangère qu'il ne peut songer à aimer qu'en silence; ainsi Ingres et cette jeune femme dont il se complut à se donner le corps nu dans sa peinture; ainsi Van Dongen, réalisant l'œuvre pour une possession plus grandes des pierreries, des belles étoffes, des femmes. Mais l'origine est toujours dans le relatif, c'est ici celui du manque total. Cependant, non en contradiction avec nous-même, nous disons que l'artiste ne crée pas beaucoup à cette période de la cristallisation, moment où il ne possède pas l'objet de ses désirs, qui rejoint le moment où il aura pris connaissance du relatif de l'objet aimé, nouveau moment où il ne possédera pas encore l'objet de ses désirs. L'activité esthétique, comme toute activité, l'objet de son art, comme tout objet, lui paraîtront décolorés, sans attrait.

Ainsi Rodin ne créait plus, lors de cette liaison avec la Muse, dont nous parle Mlle Tirel. Ce fut la raison qui entraîna Mlle Tirel à briser cette liaison par son intervention personnelle.

C'est, en somme, un des thèmes principaux que Zola développa dans *l'Œuvre*. Et il est très connu et exploité ce fait du

retour à l'art de l'artiste, signe du détachement de l'objet aimé, qui arrive à faire de l'art l'objet le plus jalouxé de l'amante.

Aphrodite, de Pierre Louys, décrit des mécanismes semblables à notre mécanisme du relatif et de l'absolu. C'est ainsi que Démétrios se contente de la possession absolue en son imagination, voit avec indifférence Chrysis boire la ciguë, et se donne l'étreinte absolue, rêvée, dans la glaise qu'il fait apporter à la prison. Et Démétrios se réfugia en lui-même parce qu'il était un homme pensant, parce que sa pensée lui avait montré tout le relatif de Chrysis, qui, très inconsiderement, avait exigé plus qu'elle ne méritait.

On ne se donne jamais que ce qui nous manque. Nous rejoignons M. Lalo, disant que le chasseur se donnait le gibier qui fuyait; Homère, les exploits des guerriers passés; que de nos jours notre art nous donne l'absolu de l'amour extra-familial comme celui des Orientaux leur donne l'amour unique à côté du harem.

Une fois la « dé cristallisation » commencée, c'est la boule de neige à rebours, et les cristaux tombent aussi vite qu'ils s'étaient rassemblés.

Nous ne voulons pas ici montrer la pensée découvrant, puis ressassant les manques de l'objet aimé, mais nous dirons seulement que notre orgueil et notre sensibilité sont les premiers « vibrateurs » qui annoncent à notre pensée les limites, les fautes de l'objet aimé. Mais nous ne prendrons conscience de cet orgueil et de cette sensibilité excessive que comme des souffrances du moment dont la cause est l'objet aimé, non en tant qu'orgueil et sensibilité. Notre personnalité intérieure ne nous apparaîtra toujours que comme un absolu, plus ou moins flou, mais absolu quand même. Nous n'aurons nulle idée profonde, sincère de nous accuser des manques que nous attribuons sans aucune critique, *a priori*, à l'objet aimé. Et nous irons vers d'autres amours pour souffrir encore et aller à nouveau ailleurs. Ce qui est bien le signe évident que nous

n'attribuons aucun manque à nous-mêmes. Et quand nous marquons, à propos de l'amour, l'objet aimé des signes de « mesure » et de « portion de la terre », nous acceptons peut-être de demeurer fidèle, mais alors en acceptant les manques de l'objet aimé et sans agiter la question des nôtres, du moins si la question de la divinité n'est pas résolue pour nous.

Et « les promesses qui ne peuvent être tenues » sont la marque d'un dilettante qui se plaira à aller de fleur en fleur, ou, suivant le conseil de M. Gide, tendra ses lèvres uniquement pour goûter la saveur de les tendre. Dilettante qui se complait en son absolu, plus ou moins perçu, mais nullement mis en doute. C'est peut-être la psychologie du dilettantisme, de l'amoralisme, que de voir les manques ailleurs et partout, mais de manquer du regard intérieur, de celui qui va à la source du mal, du cancer, l'orgueil, qui masque l'origine réelle des manques. Bien plus que la chair, l'orgueil est charnel et lourd pour tout esprit. Le héros incompris a encore les yeux moins ouverts que le dilettante; pour lui, il croit toujours que l'être absolu, le frère intégral de son âme, est quelque part sur terre, et il va nostalgiquement à sa recherche, en chantant d'une façon plus ou moins pressante. Byron méprisait la femme, mais cependant courait vers elle de voyage en voyage. Schelley, vivant au milieu de jeunes filles ou de jeunes femmes, amies, belles-sœurs, cousines, alla parmi elles d'amour en amour, toujours ayant vu le relatif de celle-ci, puis de celle-là, mais allant vers une nouvelle sans jamais voir son relatif à lui, jusqu'au jour où une vague l'emporta.

Et même l'idée de la mort n'arrive pas à faire plonger en lui-même l'amant. Ainsi, dans *Une Charogne*, Baudelaire ne parle pas un instant de sa possibilité de disparition à lui, et il termine :

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !

L'amour, après un beau départ, comme le dit M. Daudet, retombe à la chair et à tous les égarements où elle entraîne l'esprit. Et il faut une forte prise de conscience du relatif de l'objet aimé et des autres relatifs pour en arriver au sien propre, moment où l'on approche du seul absolu. Et du jour où l'amant réfère l'idée de mort à lui-même, sérieusement, profondément, en méditation, l'objet aimé est déjà abandonné.

Rodin, dans sa création, se donna l'absolu de l'amour, trouvant qu'il manquait autour de lui, mais non en lui, et nous le traduisit.

Ainsi *l'Eternelle Idole* est bien l'éternelle promesse qui ne peut être tenue, en connaissance première de la femme et de l'amour par la pensée de l'homme.

Et *le Baiser* est bien notre « mesure » et notre « portion » de la terre. Ce qui n'implique nullement un mépris de la nature. Le manque étant trouvé en l'objet, on passe simplement à un autre objet ou on se circonscrit volontairement à une portion de terre. Notre absolu, attribué à notre être par nous, dote même la femme, la jeune fille, de toutes les promesses dont notre rêve s'empare et que nous mettons dans notre œuvre.

Donc, pour nous, la pensée est suffisante et nécessaire à l'homme pour qu'il puisse prendre conscience du relatif de la femme et de l'amour par l'analyse de tous les manques inhérents à la nature humaine.

Si les autres facultés de l'homme, ainsi que ses tendances et instincts, y contribuent, la sensibilité notamment, qui, froissée, est un gros aliment à la pensée, c'est la rumination de la pensée sur tous les manques qui permet à l'homme de prendre conscience du premier relatif, ou relatif amoureux.

LE RELATIF EXTÉRIEUR ET SON EXPLICATION PAR LA PENSÉE.

Le relatif extérieur, avons-nous dit, est la prise de conscience par la pensée des manques du monde extérieur par rapport à nous. Ce relatif est, selon nous, second par rapport

à l'amoureux. C'est après que l'amour s'est montré comme relatif que l'être prend une conscience claire, grâce à sa pensée, de tout le relatif qui l'entoure. Sa pensée a reçu, dans ce domaine du relatif, une première impulsion, elle a pris l'habitude d'analyser.

L'amour a été la première voie naturelle menant l'homme aux débuts de la philosophie. Jusqu'à l'amour, malgré les apparences, l'être humain n'est préoccupé que de l'amour et a pleinement foi en lui comme la panacée. S'il semble malheureux, mélancolique, s'il donne l'apparence de philosopher, notamment quand il fait ses études et qu'il en est arrivé à la philosophie ou à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, comme Rodin, s'il apparaît prêt à n'importe quel élan généreux en quelque ordre que ce soit, s'il fait partie des groupements protestataires, soit à droite, soit à gauche, au fond il est tout espoir et il n'y a qu'un tourment en lui, celui de l'amour, qui lui met des œillères, l'emmenant droit à l'amour idéal. Et si sa pensée joue ici ou là, c'est sur le fond d'horizon intérieur de l'amour, d'une Yvonne de Galais, comme Fournier.

L'amour réalisé et le remède bon à tout guérir n'ayant pas été efficace, le relatif ayant été touché, la pensée l'ayant analysé, c'est alors le temps d'une première maïeutique et de la critique du monde. Le héros incompris va jusque-là, mais pas plus loin. Et bien des êtres s'arrêtent sur la route de l'absolu à ce stade, l'amour n'arrivant pas à être l'impulsion qu'il devrait être à la pensée.

Par rapport à ce monde extérieur, non seulement nous ne voyons que des manques, mais encore nous nous faisons orgueil de nos limites si sur certains points l'évidence même nous oblige à les reconnaître. Ainsi, Pascal, à propos des forces physiques de la nature qui nous écrasent, atteste encore notre supériorité grâce à notre pensée, qui a l'avantage de savoir que nous sommes écrasés. Pascal a du reste raison. Et l'argument a d'autant plus de valeur que Pascal était malade, écrasé par la nature. Notre pensée se donne

donc le champ libre parmi les relatifs extérieurs, et il est vaste, pour constater toutes sortes de manques, sauf les nôtres, et pour s'en plaindre. Et cette relativité du monde extérieur est la source de bien des manifestations esthétiques, surtout dans le domaine de la littérature, et philosophiques. Existe-t-il un sage qui ne jette la première pierre à l'extérieur s'il consent à jeter la seconde à lui-même ? Il faut être un saint pour trouver tout bon autour de soi et faire des descentes d'humilité en soi-même. Et nous pensons que l'amour, s'il n'est pas obligatoire qu'il le fût, peut mener sur cette voie, mais il faut encore dépasser le deuxième relatif, le sentiment du relatif dans la vie extérieure et sociale au relatif extérieur.

Ainsi Rodin et l'Institut auquel il se heurte (M. Tirel, p. 32) :

« C'était une pointe contre l'Institut. Rodin avait pour celui-ci une telle haine que c'en était une phobie. Si la chienne boitait, c'était la faute de l'Institut. S'il butait contre une ronce, c'était l'Institut. Bref, l'Institut était sa bête noire, et je suis sûr que s'il s'était vu mourir il aurait accusé l'Institut de l'avoir tué. »

Quoiqu'il ne faille pas sourire du grand artiste, il semble bien avoir été en butte, sinon à l'Institut en particulier, à bien des tracasseries, bien des ennuis, bien des méchancetés de toutes sortes à propos de sa création. Et en ce relatif, le manque était plus en la société qu'en lui. C'est navrant de voir ce manque constant de l'extérieur et de la société pour les artistes. Une histoire de la peinture moderne, de David à nos jours, fourmille d'exemples d'artistes malheureux, très malheureux souvent, matériellement, et par le mépris général qui les entoure et le manque total de soutien moral. L'artiste est un être sensible, fier, jeune, qui a besoin d'estime pour l'encourager, d'autant plus que bien souvent il doute de lui-même peu à peu, après les fortes années de vie de la

jeunesse. Parmi bien d'autres, nous songeons à Daumier, à Yongkind, au Douanier Rousseau, à Gauguin, à von Gogh.

Vigny, dans *Stello*, n'a rien exagéré avec ses trois exemples : Chatterton, Gilbert et Chénier. Si Gilbert mourut peut-être d'une fracture du crâne à la suite d'une chute de cheval, l'auteur de la *Bataille d'Hastings*, mourut bien réellement de misère et Chénier sous le couperet de la guillotine. Rodin dut attendre bien longtemps avant d'avoir l'argent nécessaire à son existence et avant d'être reconnu de tous; il eut au moins la consolation du triomphe. Donc, si ce second relatif, dont nous parlons, est le propre de chaque homme plutôt qu'un relatif extérieur à proprement parler, il y a une grande et triste réserve à faire en ce qui concerne l'artiste à propos de sa création. Et si l'artiste, s'enfonçant en lui-même, n'arrive pas toujours à éliminer un orgueil blessé et une sensibilité froissée, et s'il fait une erreur de jugement sur le monde extérieur, il est bien pardonnable.

Donc, le relatif extérieur arrête la pensée, et est mis en évidence par elle, une fois que cette dernière a été tirée de son sommeil par le relatif amoureux initial.

LE RELATIF VITAL ET LA PENSÉE.

Une fois saisi par notre pensée, ce relatif vital est une sérieuse menace pour notre forteresse intérieure. Nous demanderons à Mistral de l'illustrer. (*Le Rêve éveillé*, p. 43.)

« Ne t'arrive-t-il pas comme à moi, mon bel Alphonse, de te réveiller avec une sorte de méditation, qui accompagnera tes pensées, toutes tes petites actions jusqu'au lendemain ? Je me dis alors : Tu as la lumière du soleil, tu as une certaine renommée, un calme logis, le souvenir des tiens et du pain dans la panière. Cependant tout cela est comme si tu n'avais rien et peut t'être ravi en un instant. C'est très souvent à ce point de ma réflexion que me vient un élan poétique. Explique cela. »

Nous avons fait remarquer plusieurs fois que Rodin, sur

ce point, devait être comme Mistral. La pensée est bien en cause, et sans elle l'homme aurait de sérieuses raisons d'être plus heureux; car cette notion que nous prenons de la limite de notre vie, de son écoulement continuels vers son terme, n'a rien qui puisse nous réjouir. Mistral lie cette pensée à la création; ce relatif vital semble être pris comme thème tout doucement par la pensée, puis semble grandir, s'amplifier grâce à elle et brusquement, au moment de son maximum, se disperser dans toutes les fibres de l'artiste, s'évanouir pour faire place à un besoin aigu, à un élan créateur, poétique pour Mistral, sculptural pour Rodin. Dans la création artistique, à partir de ce relatif vital et en suivant Mistral, on pourrait peut-être voir un refuge contre la pensée de la mort. Très rapidement, en effet, l'être qui s'engage dans la création oublie tout et est accaparé par elle. Si cet élan créateur était contrarié, la pensée repartirait en un nouveau rythme sur le même thème.

On pourrait y voir, en second lieu, une tentative de mordre, d'entamer ce relatif vital, de créer quelque chose sur lequel il ne puisse avoir prise, en même temps qu'un besoin antithétique de faire fonctionner sa propre vie, d'en profiter pendant que chaque pulsion de nos artères nous envoie du sang chaud et épais en tout notre être. Ainsi, pensons-nous, pourrait s'expliquer cet élan poétique dont parle Mistral et qui vient tout à coup, sans crier gare, prendre la place de la méditation sur le relatif vital.

Notre mécanisme « du relatif et de l'absolu » créateur jouant d'abord dans l'amour serait du même ordre, et il est le même en chacun des relatifs par rapport à l'unique absolu, pourrions-nous dire.

L'artiste se sent envahir, à partir du relatif amoureux, par une méditation, images et pensées; il atteint une apogée, un maximum, et brusquement un besoin de créer s'empare de lui. Sa création lui fera oublier ce thème ou tout au moins le débarrassera de son obsession; il créera un objet sur lequel ce relatif n'a pas prise et il dépensera une énergie vitale en

relation avec l'énergie sexuelle, procréative, qui l'envahit parallèlement à sa méditation amoureuse.

Et si nous voulons faire une description parallèle de l'amour, ne trouvons-nous pas, à partir d'un initium, remplaçant le relatif amoureux d'une façon plus ou moins complète, la vue de l'objet aimé, son souvenir, une méditation sur l'amour, qui tout à coup se transmue en un désir aigu de l'étreinte, étreinte qui apportera l'apaisement cérébral en débarrassant le cerveau d'images voluptueuses obsédantes, une dépense d'énergie physique et la création d'un être sur lequel le temps n'aura prise que bien après notre disparition.

Avant de continuer, faisons quelques remarques en ce qui concerne le passage de la méditation sur le relatif vital à la création. Mistral ne nous parle pas d'un absolu qui remplacerait le relatif vital, puis alors se transformerait en élan créateur. Il nous dit seulement : « ... Cependant, tout cela est comme si tu n'avais rien et peut t'être ravi en un instant. C'est très souvent à ce point de ma réflexion que me vient un élan poétique. Explique cela. » Et nous, nous avons dit, antérieurement, que l'artiste se donnait l'absolu en imagination, puis créait. De même, en ce qui concerne l'amour, il semble bien que ce soit à la suite d'une apogée des images voluptueuses que le besoin de l'étreinte vienne tout à coup. Mais tout ce que décrit Mistral, la lumière du soleil, une certaine renommée, un calme logis, le souvenir des siens, le pain dans la panier, n'est-ce pas tout l'absolu par rapport à la pensée de notre mort. Une fois la méditation sur la mort disparue, après être revenus en la vie, nous pouvons être plus exigeants et rencontrer le relatif extérieur, mais au moment où notre pensée prend une conscience claire de l'écoulement de nos jours, une vie sobre, simple et un peu de soleil, c'est assez pour notre bonheur. De même pour le malade l'absolu semble résider dans une simple vie solide et forte.

Il faut bien, du reste, qu'il y ait une accumulation, une

énergie atteignant un maximum, pour qu'il puisse y avoir création, son évanouissement en une décharge, en un élan poétique ou sculptural. L'être qui demeure dans le relatif, quel qu'il soit, sans méditer sur l'absolu par rapport à ce relatif, demeure forcément sans élan. C'est l'avare. L'autre est le généreux, celui qui fortement médite sur le relatif, passe alors à une méditation absolue et est débordé par un excès, un trop-plein général de son être, moral et physique.

Autre remarque : Au thème sur la méditation de la mort, qu'il soit aigu ou qu'il soit estompé et se traduise seulement par un état de tristesse, de mélancolie, d'hypochondrie, comme le dirait M. Daudet, succède très souvent la méditation amoureuse, qui aboutira à l'étreinte et à la création vitale.

Que cette création vitale ne préoccupe pas d'apparence, il n'en est pas moins vrai que tout l'être en est tourmenté. « Tous ces amants torturés qui croient ne pas vouloir d'enfants, ce sont les milliards d'enfants dans les profondeurs de leur moelles qui les chatouillent. Leur fièvre est un travail de germes, comme la malaria (H. Fauconnier, *Malaisie*, p. 72).

Dans le même ordre d'idées s'explique la crainte de la solitude, de la mélancolie, qu'ont les directeurs de conscience en ce qui concerne les êtres qu'ils dirigent. Le conseil de voyager pour fuir la tentation de la solitude rejoint cette crainte. Et Aimery Jouvella, fin psychologue, attendit Psyché en un compartiment du chemin de fer s'en allant pour le domaine inconnu de Bretagne. Ainsi également toutes les morales du présent.

Mignonne, allons voir si la rose...

.....

Nous ferons une dernière remarque.

Dans l'amour lui-même, le départ n'est-il pas dans le relatif amoureux bien autant que dans l'objet aimé réellement. Ainsi, dans *Mademoiselle de Maupin*, Théophile

Gautier fait longuement s'étendre Albert sur toutes les possessions absolues qu'il réalise, l'objet aimé n'étant qu'un relatif, qu'un support à cet absolu (p. 102) :

« O célestes créatures, belles vierges frêles et diaphanes qui penchez vos yeux de pervenche et joignez vos mains de lis sur les tableaux à fond d'or des vieux maîtres allemands, saintes des vitraux, martyres des missels qui souriez si doucement au milieu des enroulements des arabesques et qui sortez si blondes et si fraîches de la cloche des fleurs ! O vous, belles courtisanes, couchées toutes nues dans vos cheveux sur des lits semés de roses, sous de large rideaux pourprés avec vos bracelets et vos colliers de grosses perles, votre éventail et vos miroirs où le couchant accroche dans l'ombre une flamboyante paillette ! Brunes filles du Titien, qui nous étalez si voluptueusement vos hanches ondoyantes, vos cuisses fermes et dures, vos ventres polis et vos reins souples et musculeux ! Antiques déesses, qui dressez votre blanc fantôme sous les ombrages du jardin ! Vous faites partie de mon sérail ; je vous ai possédées tour à tour. Sainte Ursule, j'ai baisé tes mains sur les belles mains de Rosette ; j'ai joué avec les noirs cheveux de la Muranesse, et jamais Rosette n'a eu tant de peine à se recoiffer ; virginale Diane, j'ai été avec toi plus qu'Actéon, et je n'ai pas été changé en cerf : c'est moi qui ai remplacé ton bel Endymion ! Que de rivales dont on ne se défie pas, et dont on ne peut se venger ! encore ne sont-elles pas toujours peintes ou sculptées !

» Femmes, quand vous voyez votre amant devenir plus tendre que de coutume, vous étreindre dans ses bras avec une émotion extraordinaire ; quand il plongera sa tête dans vos genoux et la relèvera pour vous regarder avec des yeux humides et errants ; quand la jouissance ne fera qu'augmenter son désir et qu'il éteindra votre voix sous ses baisers, comme s'il craignait de l'entendre, soyez certaines qu'il ne sait seulement pas si vous êtes là ; qu'il a en ce moment rendez-vous avec une chimère que vous rendez palpable et

dont vous jouez le rôle. Bien des chambrières ont profité de l'amour qu'inspiraient des reines. »

Et Gautier explique ainsi le fait que les artistes sont assez indifférents en général dans le choix de leur maîtresse ou compagne. Et pour lui, on peut coucher dix ans avec une femme sans l'avoir jamais vue.

En faisant la part du paradoxe, nous pensons que Gautier n'a peut-être pas tout à fait tort. Et c'est un exemple pour notre thèse, puisque Albert est justement un jeune peintre.

La cristallisation de Stendhal n'est-elle pas, comme nous l'avons vu, une méditation à partir du relatif de l'objet aimé qui nous fait passer à la méditation sur l'absolu et nous rend aptes à nous unir avec cet objet aimé. Si nous voulions nous lancer dans l'évolution, nous pourrions faire remarquer qu'ainsi les coqs de bruyères accomplissent des danses pour se mettre en un état d'éréthisme, d'absolu, propre à l'amour.

Quoi qu'il en soit, nous venons de voir clairement les rapports qui unissent la création à partir du relatif vital dont parle Mistral, celle à partir du relatif amoureux dont nous avons parlé et celle de l'amour proprement dit; sinon les rapports, du moins qu'il y en avait.

Avant de continuer, nous demandons que l'on veuille bien comprendre l'expression méditation comme impliquant un relatif, aliment premier de cette méditation, puis un absolu, aliment second. Ou si l'on veut, la méditation naît dans le relatif, à partir de lui, puis meurt, disparaît dans l'absolu en un élan créateur. Ceci dit, on pourra comprendre clairement ce que nous avons voulu exprimer dans les lignes précédentes, où parfois nous avons employé l'expression méditation du relatif et parfois l'expression méditation de l'absolu. Pour nous, l'un ne va pas sans l'autre : il y a le relatif, l'absolu, la création.

Si maintenant nous faisons remarquer que pour M. Daudet l'élan amoureux correspond à un besoin de rompre sa solitude, hantée par les hérédismes (*Hérédo*) et aussi par le rêve éveillé de la mort (*Rêve éveillé*), que l'amour lui-même

semble avoir sa source dans un absolu élaboré à partir d'un relatif, nous pouvons en arriver à saisir que l'amour, la création artistique et la mort sont reliés tous les trois comme une création en face de l'instinct de conservation. L'amour serait un moment où l'objet aimé répond à notre cristallisation ou à l'absolu que nous avons bâti à partir de son relatif d'une façon plus ou moins consciente, et il nous emporterait, par cet absolu vers la création charnelle. L'activité esthétique répondrait au moment où la décristallisation s'opère et où l'objet est analysé à son désavantage par la pensée.

Cette activité, à partir d'une analyse du relatif, de sa prise de possession par la pensée, jouerait ensuite en face du relatif extérieur, puis du relatif vital ou de la pensée de la mort.

Et toutes ces dépenses et créations seraient pour nous assurer l'immortalité, soit en notre chair, soit en notre esprit, la création artistique devenant une activité amoureuse seconde, et son objet, l'art, la beauté réalisée, ou approchée plus exactement, devenant un produit en second de l'amour. Carrière disait justement à propos de Rodin : « La transmission de la pensée par l'art, comme la transmission de la vie, est œuvre de passion et d'amour. »

L'art apparaîtrait donc comme le résultat d'une procréation seconde aux dépens de l'amour; ou bien l'amour, procréation première, déléguerait ses forces au service de l'art. Pour nous, l'amour serait aussi l'impulsion donnée à la pensée, jouant d'abord sur le relatif amoureux, allant crescendo de relatif en relatif jusqu'à l'unique absolu. L'amour serait à l'origine de la philosophie couronnée par la métaphysique. Et la lutte de l'être contre la mort serait à l'origine de la procréation première, comme de la seconde. L'instinct initial, primordial, étant celui de durer, l'instinct sexuel n'étant qu'une manifestation de l'excès de celui-ci lors du surcroît de vie de la jeunesse et de l'âge adulte, la seule, l'unique manifestation nous permettant de ne pas disparaître totalement de la terre. Cet instinct sexuel

mettrait sa force au service de l'intellect pour les féconds selon l'esprit. Le mode premier et le plus simple de perpétuité n'est-il pas la cissiparité, une expansion de vie, dont le grande loi est de se conserver, de lutter contre toute fin, contre tout retour à l'inertie, à partir d'elle-même. La vie fut d'abord, puis se multiplia, se conserva suivant ses possibilités; la multiplication ne fut pas avant elle, la sexualité ne fut pas première. L'« un » fut premier et non la multiplicité. Freud semble l'avoir méconnu. M. Lalo et M. Daudet rapportent les constatations et les dires de Balzac, pour qui une nuit d'amour aurait coûté un demi-volume ou peut-être un volume entier. Ce qui tendrait bien à prouver que la création, selon l'esprit, utilise la même force que celle selon la chair.

Nous ne sommes ici nullement en contradiction avec nous-même. Que l'instinct sexuel vienne de la vie, de l'instinct de conservation, de durée, que l'amour donc vienne au fond de la mort, ceci n'implique pas que le relatif vital doive être le premier et le relatif amoureux le second. Nous avons dit, en effet, que nous étions de l'avis de M. Daudet, à savoir que le rêve éveillé de la mort est vague, incompris, à la période de la puberté et durant les années suivantes. L'amour seul est le grand espoir, l'étoile qui seule guide. C'est qu'en effet l'être est plein de vie propre et qu'aucun autre temps ne peut être plus apte à la création, à la satisfaction de la vie qui veut durer. L'amour arrivera alors, et alors la pensée entrera en jeu, le relatif amoureux sera un aliment; elle en arrivera au relatif vital après avoir franchi le relatif extérieur, et la création selon l'esprit aura lieu.

Aussi bien, nous pouvons nous demander s'il ne serait pas possible d'unifier les relatifs par le relatif vital; la pensée de la mort, de l'écoulement de notre vie, décolorant toute vie, nous enlevant toute quiétude. Ainsi la pensée confuse de la mort pousserait à l'amour, mais la notion de l'écoulement de notre vie et de celui de la vie de l'objet aimé décolorerait cet amour, en ferait voir tout le relatif. Et après

avoir fait échouer la tentative amoureuse, le relatif vital ressurgirait plus puissant, plus terrible.

Autrement dit, supprimons la pensée de la mort, serons-nous heureux ? Mettons en nous la pensée de la mort, serons-nous malheureux ? Et ceci, encore une fois, n'étant pas en opposition avec la succession de nos relatifs. Le relatif amoureux ne serait que perçu par rapport à la mort, la pensée ne s'emparant qu'après l'amour du thème de notre fin, du relatif vital, comme nourriture. Autrement dit, il y aurait bien la succession de nos relatifs, mais il n'y aurait pas d'unique absolu, il serait remplacé par la notion de notre fin prochaine, notion de notre fin que nous ferait juger tout comme relatif.

Ainsi Zola, dans l'*Œuvre*, nous présente un artiste qui semble la proie d'un tourment intérieur se ramenant à cette vie limitée : Il travaille seul, tout à sa création, se lance dans l'amour, oublie son art, puis abandonne l'amour, revient à la création seconde et, dans l'impossibilité de créer, de sortir quelque chose de lui-même qui puisse s'imposer, durer, il se pend devant une immense toile inachevée. *Les Mains vides*, de M. Genevoix, sont encore plus caractéristiques. C'est encore un artiste, un peintre; il fait la tentative amoureuse, croit saisir l'apaisement, est repris par le tourment de créer, d'enfanter selon l'esprit; il ressasse alors son impossibilité à créer, à durer, et, comme Gribouille qui se mettait dans l'eau pour ne pas se mouiller, il se tue. Il semble bien être un prédestiné à « la mort de ses propres mains ». Ainsi ces Landais rappelés par la terre pauvre dont ils sortent, qui, touchés de ce mystérieux mal, la pellagre, se noient dans les flasques d'eau, parmi les sapins.

Il semble évident que la notion de notre propre disparition nous pousse à toute création et à toute manifestation de vie et ne soit pas faite pour nous apporter le bonheur. Et en un sens Cicéron n'avait peut-être pas tort de donner comme argument, en faveur d'un criminel politique, que la pensée de la mort, étant une épée de Damoclès, le criminel en ques-

tion ayant supprimé une vie, si manifestement empoisonnée par le venin subtil de cette pensée, avait peut-être droit à une indulgence de ses juges. L'argument peut nous étonner dans la bouche d'un homme qui fut consul de Rome et s'en glorifiait. Nous serions plus satisfait de le trouver en légende d'une œuvre de Daumier. Cependant, il a sa valeur philosophique. De même, dans un autre ordre d'idées, quand M. F. Mauriac, dans *Souffrances et Bonheur du Chrétien*, nous évoque les amants se précipitant dans les bras les uns des autres, après *Le Sermon sur la mort*, de Bossuet, nous pouvons supposer que leur quiétude n'en était peut-être pas assurée pour autant.

Nous ne pensons pas cependant que le relatif vital puisse être la source des autres relatifs. Supprimons la pensée de la mort, nous n'en serons cependant pas heureux. Ainsi le septique, pour qui la mort apparaît comme le grand repos à ses railleries et doutes, n'en trouve pas moins le relatif partout. De même, le saint, qui a su faire sa compagne et douce amie de cette mort, s'en va, avec elle, au désert pour fuir tous les autres relatifs, qui l'obligent à cette fuite et à la cilice.

Et dans l'ordre même de nos relatifs nous pensons que le relatif vital vient bien en troisième lieu, à supposer que l'idée de la pensée de la mort, cause des relatifs, ait impliqué une modification dans notre classification, comme nous l'avons dit.

Nous concluons donc en disant :

Qu'en général le relatif amoureux est premier et le relatif vital troisième;

Que, pour nous, ces relatifs sont connus grâce à la pensée et ensuite ressassés par elle, le relatif amoureux étant l'impulsion donnée à cette dernière;

Qu'il y a un rapport évident entre le relatif amoureux et le relatif vital, tous les deux poussant à une création artistique, qui devient une procréation seconde après la première, celle de la chair;

Que l'amour semble bien être mis aux services de cette procréation seconde;

Que toute création, la première, la directe ou la seconde, est en relation avec le besoin de durer, le besoin d'immortalité, de prolongation de vie, qui est lié à toute vie;

Qu'enfin tout cet ensemble est en relation suffisante et nécessaire avec la pensée, le propre de l'homme. Si cette pensée ne s'analyse pas elle-même, elle n'en joue pas moins en l'artiste, elle est la cause de ses méditations, de ses ruminations fécondes qui, à partir des relatifs, atteignent l'absolu et se transmutent en créations. L'art ne peut naître, en général, que dans ces conditions pensons-nous.

LE RELATIF INTÉRIEUR, L'UNIQUE ABSOLU ET LA PENSÉE.

Nous allons maintenant examiner le relatif intérieur, l'unique absolu et la pensée.

C'est bien le propre de la pensée de pénétrer en ce dernier relatif, après avoir pourchassé l'orgueil en particulier. En ce sens, durant ses mois de captivité en Allemagne, Rivière écrivit de longues et courtes lignes d'un carnet intime (*Chasse à l'orgueil*, Vigile, 2^e cahier, 1930). Nous pensons que lorsque la pensée pénètre en ce domaine, qui gît trop souvent inexploré, c'est une grande souffrance pour l'homme. Certaines de lignes de Rivière sont suggestives de ce point de vue.

Nous estimons que la pensée a dû être habituée à saisir le relatif amoureux, puis le relatif extérieur et le relatif vital pour en arriver là. Nous estimons que Rodin prit possession de ce dernier relatif; il est presque impossible qu'un artiste ne l'atteigne pas. L'artiste a trop d'absolu en lui, et sa création est trop relative pour qu'il passe à côté de cette connaissance de ses manques. La psychologie de l'humilité de l'artiste, de sa jeunesse, relève peut-être de là. Tous les artistes que nous avons eu l'occasion de connaître, qu'ils fussent âgés, qu'ils fussent jeunes, nous ont tous attaché,

retenu par leur réelle absence de tout orgueil. Nous ne voulons pas parler ici de fierté, mais de ce mauvais orgueil sur lequel point n'est besoin de s'étendre, sur celui que « chassait » Rivière. Mais revenons à l'être même de l'artiste, Vinci lui-même, avons-nous dit, ne semble jamais être satisfait de son œuvre. Rodin avait, comme le Vinci, pénétré ses limites par rapport à un unique absolu qu'il devait constater en lui.

S'il n'y avait pas ce quatrième relatif en face du relatif vital, l'homme pourrait encore parler de bonheur, de morale du moment présent, d'amoralisme, de dilettantisme. Mais il a ses manques inhérents à lui en face de l'unique absolu. Car tout homme est un artiste et a l'absolu en lui, et cependant il ne peut manifester et rencontrer que le relatif.

L'homme qui est pénétré en lui-même, comme Rivière lors de cette bienheureuse captivité, comme Rodin dut le faire, son analyse à lui étant *la Pensée, l'Enfant Prodigue, le Penseur*, une fois qu'il a saisi ses manques de toutes sortes, inhérents à lui, se heurte donc à l'unique absolu qui est en lui. C'est alors qu'il prend conscience de son véritable tourment, tourment traduit par Rodin en ces œuvres multiples. Car l'homme qui arrive à saisir par la pensée l'absolu qui est en lui, puis, d'autre part, les manques qui se trouvent non moins en lui, est bien forcé de reconnaître que ce n'est pas lui cet absolu. Il voit bien que c'est lui le relatif, vu ses limites, ses manques; et il saisit bien comme une vérité positive, aussi réelle que la lumière du soleil, que c'est moins l'absolu qui est en lui qu'une tendance à cet absolu. Car si l'absolu était réellement en lui, l'homme n'en serait pas à peu près aux mêmes points moraux auxquels il en a toujours été, et cependant toujours avec cet espoir de l'âge d'or.

Or, si, par un juste retour, l'homme, arrivé à ce terrain solide de son être intérieur, tous les autres étant mouvants, surtout l'orgueil, voit moins le relatif autour de lui mais en lui, il sait néanmoins que tout être qui l'entoure est semblable à lui. Car on atteint plus facilement tous les hommes en soi qu'avec des observations extérieures rigoureuses.

(C'est même le propre de la philosophie française depuis Condillac, une de ses plus profondes tendances.)

Il est loin du héros incompris qui, se pensant l'absolu même, s'estime par cela même incompris; de même il est loin du dilettante qui réfère encore l'absolu à toute sa personne. Rivière et Fournier firent figure d'incompris un temps, au début de leur *Correspondance*. Mais Rivière en captivité alla très loin vers les profondeurs de l'être, de son être; grâce à Claudel, qui le conduisit vers l'unique absolu, il le toucha même, en fut ébloui, et fit le seul geste possible en la circonstance, celui de se mettre à genoux et de prier. Mais par la suite il remonta de lui-même comme ces scaphandriers qui, fatigués des profondeurs sous-marines, font le signal convenu et qui reviennent à la surface ramenés par les autres hommes, leurs compagnons. Les hommes du siècle ramenèrent ainsi Rivière. Fournier toucha aussi les profondeurs avec ce grand Meaulnes, qui reconnut bien ses manques divers, mais qui s'en alla par deux fois au lieu de demeurer.

De ceux qui touchent l'unique absolu par rapport à leur relatif intérieur sont peut-être les Jeanne d'Arc, l'auteur de *l'Imitation*, saint François d'Assise, saint Vincent de Paul, et beaucoup de grands artistes, qui, s'ils ne sont que dans le sillage de ces derniers par leur vie, comme la petite barque qui tanguet et roule au bout de l'amarre, loin derrière la barque pêcheuse, qui, toute voile déployée, s'en va vers le large, sont à côté d'eux par leurs œuvres en attestant l'absolu. Rodin est parmi ceux-ci, lui qui attesta le problème unique autour duquel tournent toute science, tout art, toute activité humaine, la dualité de l'esprit et de la matière.

Si le relatif amoureux et le relatif extérieur peuvent être ramenés au quatrième et dernier relatif, qui se heurte à l'unique absolu, le relatif vital peut-il y être ramené ? Nous pensons que oui, la notion de l'absolu vital ou de l'éternité se fusionnant en l'unique absolu, unique absolu d'où découlaient tous les attributs de lui-même.

Nous arrivons donc ainsi à deux relatifs, le sentiment du relatif dans la vie extérieure et sociale, comprenant le relatif amoureux, qui permet la marche sur le chemin de Damas, et le relatif extérieur second; puis le sentiment du relatif dans la vie intérieure, qui comporte le relatif vital et le relatif final intérieur, ou quatrième relatif. On peut, si l'on veut, les dénommer, pour éviter toute confusion : le relatif externe et le relatif interne, l'un et l'autre étant perçus par la pensée grâce à l'unique absolu.

Nous estimons que c'est le relatif interne qui est l'important à saisir, car il mène à cet unique absolu qui est l'essentiel pour l'homme. Le relatif externe, s'il a sa grande utilité comme introduction aux autres relatifs, ne mène qu'à un absolu attribué d'une façon vague à nous, si l'on s'arrête en route.

CONCLUSIONS

A. — *Reprise des théories.*

Nous avons donc fait notre possible pour présenter Rodin, en son œuvre, en ses pensées, en sa vie, en son époque, puis nous avons annoncé notre intention de rechercher les mécanismes psychologiques qui avaient pu présider à l'élaboration de cette œuvre.

« Des impressions vives servies par un besoin de modeler » nous a semblé la théorie la plus simple qui puisse venir à l'esprit, et nous l'avons examinée. Nous avons vu que cette théorie pouvait expliquer certains petits groupes réalisés hâtivement par Rodin et aussi, selon nous, la grande majorité des dessins du grand artiste.

La théorie, ou les théories, qui veulent expliquer l'art par le jeu, ramener les mécanismes qui président à l'activité et au rêve de l'art à ceux qui président à l'activité et au rêve du jeu, n'ont pu, en rien, nous satisfaire, car en concordance avec les idées de M. H. Delacroix, nous pensons qu'il y a une différence irréductible entre le jeu et l'art. Cette différence profonde réside dans la matière et l'œuvre, qui pour le jeu sont sans importance et qui pour l'activité esthétique sont tout.

Nous avons conclu que si l'on parlait de jeu à propos de certaines activités rapides de l'artiste, de Rodin en particulier, comme M. Gsell le faisait, le terme de jeu ne signifiait que celui de repos : Rodin créant rapidement, suivant des mécanismes simplifiés revenant à ceux « d'impressions vives servies par le besoin de modeler ».

Cette théorie « des impressions vives servies par le besoin de modeler » ne pouvant nous expliquer qu'une toute petite partie de l'immense création de Rodin, Rodin lui-même l'exprimant clairement dans ses pensées, nous avons été amenés à l'intellectualisme.

L'intellectualisme nous a expliqué tout le travail préparatoire nécessaire à chaque œuvre, puis tout le travail de l'exécution de cette œuvre, mais il a été insuffisant à nous expliquer le choix de l'artiste parmi les multiples possibilités que le travail préparatoire lui avait apportées. En peu de mot, l'artiste étant chargé, rempli en puissance par tout son travail d'analyse, d'accumulation de matériaux, pourquoi la synthèse se fait-elle à partir de tel groupe d'éléments plutôt que de tel autre groupe ? Pourquoi cette œuvre, si nécessaire une fois créée et qui cependant nous étonne à un tel point que nous nommons génie l'homme qui a su la choisir, la prendre en lui, parmi d'autres qui y étaient en potentiel ?

Grâce à M. J. Picard, nous avons eu une réponse à cet énigme du choix. C'est que, pour lui, le savant, l'artiste, regardent dans d'autres directions que nous et ainsi peuvent voir les analogies profondes. M. Bergson nous a expliqué ceci en nous faisant comprendre que nos regards à nous étaient toujours fixés sur l'utilité, la nécessité de vivre déformant la vision de l'homme.

Certaines œuvres de Rodin, celles ayant trait à l'amour, ne nous ont pas paru pouvoir cependant être expliquées par l'intellectualisme. Nous avons même dit alors que « l'intellectualisme » pénétrant en ce domaine ferait table rase de bien des déchets de sensibilité, de passion, de sexualité.

Dans ces conditions, ayant remarqué que M. J. Picard avait rejeté un peu arbitrairement l'inconscient, dans lequel Poincaré plaçait toutes les possibilités mathématiques et dans lequel l'intuition du mathématicien, attirée par la beauté mathématique de certains rapports, allait prendre, saisir, connaître la meilleure possibilité, nous avons songé

à cet inconscient et nous sommes allés tout droit à Freud.

Freud nous a apporté ses théories du rêve, de la névrose et de la sexualité, complexe d'Œdipe et autres, pour expliquer la création artistique.

Nous avons envisagé le rêve et la névrose et nous avons cherché à pénétrer dans les théories de la sexualité pour voir si elles ne pouvaient pas nous expliquer les mécanismes psychologiques ayant été à la base des créations de Rodin. Une étude de Freud sur Vinci nous a permis de bien comprendre si une explication de ce genre ne pouvait pas s'adapter à Rodin. Mais si la mise en valeur du moteur amour nous a retenu, ainsi que la notion de l'inconscient dynamique, son pansexualisme, ses idées de refoulement et de censure nous ont fait rejeter les théories de Freud en ce qui concerne Rodin. Rodin, en effet, ne peut apparaître à tout observateur impartial que comme l'inverse d'un refoulé.

Ayant donc rejeté Freud, nous avons espéré que l'amour seul, cependant, vu l'œuvre de Rodin et sa vie, pourrait nous donner l'explication cherchée. Nous avons eu recours alors à la solution sociologique apportée par M. Lalo au problème de la beauté liée à la sexualité. Cette théorie dépassait la psychologie, l'englobant ainsi que la physiologie, mais elle impliquait certains mécanismes psychologiques que nous estimions pouvoir être un apport définitif possible. L'ayant examinée, nous avons cru un moment qu'elle répondrait à nos espoirs. Rodin nous est apparu un instant comme un grand indiscipliné sexuel, un grand anarchiste de la sexualité en face de la famille, créant, se livrant à l'activité esthétique pour se débarrasser de sa surabondance de vie amoureuse et réintégrant par l'art la société. Mais en examinant de plus près le problème, il nous est apparu que les dires de M. Lalo reposaient, pour le moins, sur deux bases mouvantes.

Nous avons alors pensé que M. Daudet, allant droit à l'homme, le définissant par ses facultés propres, pensée et volonté entre autres, dans *L'Hérédité*, où la sexualité jouait

un gros rôle dans les drames intérieurs, avait peut-être inclus une solution au cas de Rodin. Comme M. Lalo, la théorie de M. Daudet nous a apporté son écot, mais elle n'a pu nous satisfaire entièrement, revenant, en fin de compte au problème du génie.

C'est alors que nous avons proposé la théorie du « mécanisme du relatif et de l'absolu ». L'artiste, Rodin, ayant créé sa statuaire amoureuse, selon nous, à partir d'un manque saisi par lui dans l'amour, s'étant donné l'absolu en son imagination, puis en son œuvre d'une façon concrète.

Nous avons pensé qu'il était nécessaire que nous précisions nos dires par rapport à ceux de Freud, de M. Lalo et de M. Daudet. Nous avons vu que s'ils parlaient de relatif et d'absolu, c'était, en fin de compte, par rapport à la sexualité enchaînée. Nous avons, d'autre part, pensé qu'il n'y avait pas que le relatif de nos morts en nous ou autour de nous. Nous avons exprimé sans cesse que le « relatif et absolu » tenait à la pensée de l'artiste, de Rodin, jouant dans le monde extérieur et dans son être intérieur, et nous avons parlé d'extension « du mécanisme du relatif et de l'absolu ». Nous en sommes arrivé à exposer alors l'idée des quatre relatifs et de l'unique absolu.

- 1° le relatif amoureux initial, ou premier relatif;
- 2° le relatif extérieur;
- 3° le relatif vital;
- 4° le relatif intérieur,

et l'unique absolu, saisi par rapport à ce relatif intérieur.

Rodin, l'artiste, étant l'être le plus apte à saisir l'unique absolu en lui et ses manques grâce à son œuvre. Car si la mère trouve toujours son enfant le plus beau, l'artiste, au fond de lui-même, est toujours mécontent. Vinci, ce sommet humain presque inaccessible, n'a cessé de l'être toute sa vie; Rodin, autre sommet, l'était et admirait surtout les autres. Il a donc bien la notion d'un absolu en lui, puisque c'est ce qu'il voudrait enclore dans la matière, mais cependant il n'est bien que le relatif, puisque cet absolu il ne l'atteint

jamais. Et cet absolu il ne l'a pas pris à l'extérieur, puisque il n'a constaté que des manques autour de lui et puisque sans cesse il a dû modifier la nature ici ou là, l'interpréter, pour l'approcher un peu plus de l'absolu qu'en elle il désirait.

Ces quatre relatifs et cet unique absolu nous ont semblé à la source de toute création artistique et particulièrement de celle de Rodin.

Nous avons vu, à propos du relatif vital, que Mistral donnait un exemple typique de création à partir du relatif de notre vie, saisi par la pensée. Rodin nous a donné un exemple non moins positif de la création à partir du relatif amoureux, avec son Jupiter taureau, origine de Pygmalion et Galatée. Par les autres relatifs, on peut expliquer de même la création artistique.

Nous avons vu que l'on pouvait réunir les deux premiers relatifs en un relatif externe et les deux derniers en un relatif interne. On peut, en somme, les ramener à l'amour et à la mort, comme nous l'avons vu. L'amour donnant son énergie, énergie elle-même en rapport avec l'instinct de durée, de conservation, avec le besoin d'immortalité.

B. — *Le tourment de Rodin: Platon, Plotin, la doctrine chrétienne.*

En toute sincérité, nous n'avons pas la prétention d'être clair et de bien exprimer ce que nous avons en nous. Certains aperçus, que peut-être nous reprendrons, ainsi que ce travail, quelques jours, avec plus d'acquis, aideront à faire mieux comprendre notre pensée.

En ce point de notre tentative de thèse, nous songeons à Platon, au Lysis, au Banquet et au Phèdre, à une beauté qui a ébloui l'homme, en a laissé son signe, sa marque en lui, comme ces taches solaires qu'en nos yeux, clos par trop d'éclat, nous avons encore, à l'attire qu'ont les beaux corps

humains pour notre chair et aussi pour notre âme, réveillant en nous le souvenir de la beauté contemplée autrefois, à la création selon le corps et selon l'esprit, au départ à partir des beaux corps vers tous les beaux corps, vers la maïeutique, vers la philosophie, vers la métaphysique. Puis, plus près de nous, nous songeons à Dieu, au péché originel invoqué par Rivière (*Correspondance de J. Rivière et d'Alain Fournier*, IV, lettre autographe de Rivière). « Je ne peux croire au péché originel, parce qu'il est une trop profonde, une trop satisfaisante explication du manque de toutes choses. Car il rend compte de ce manqué. Mais qui dit qu'il faille en rendre compte, qui dit qu'il n'est pas premier, qu'il n'est pas la réalité brute dont on à rien à dire.

» Pour achever sur ce point toute ma sincérité, je dois ajouter qu'en écrivant tout cela, malgré tout, quelque chose m'inquiète comme le sentiment d'un sacrilège, un reproche silencieux m'est fait comme par une voix que puérilement je ne voudrais pas comprendre. »

Rodin, dont l'éducation fut très catholique jusqu'à l'âge de 14 ans au moins, qui grandit auprès d'une sœur qu'il chérissait et qui mourut au couvent, qui fit une tentative de vie religieuse, qui, par la suite, semble bien avoir eu la nostalgie de Dieu et de la religion, — *les Cathédrales* sont suggestives à ce sujet, — qui créa l'œuvre qu'il a mise au jour, autorise, appelle, exige cette explication, nous semble-t-il.

Notre explication tend vers là, est attirée, aspirée par l'évidence du signe de Dieu en l'homme, et tout particulièrement en l'artiste, avec cette dualité de vie et cette dualité dans son unité même, la vie artistique, où il rencontre un absolu qu'il voudrait attester et dans laquelle il se désespère bien souvent de n'atteindre que le relatif, malgré tant de splendeur intérieure, qu'il perçoit comme un don, un souvenir, un signe. Rodin est pour nous un exemple évident de toutes ces choses.

C'est en ce sens que nous avons critiqué Freud, M. Lalo, et un peu *l'Hérédo*.

C'est en ce sens que nous avons rejeté ces théories, ayant en

nous la ferme conscience et l'évidence que l'homme ne se nourrit pas seulement de chair et de sexualité. Et nous avons en nous l'évidence que Rodin attesta ceci, qu'il montra à nouveau l'être par excellence, l'homme, chair et esprit, ayant en lui le tourment de Dieu; étant marqué de son signe dès sa naissance en quelque sorte, ainsi que tout artiste.

Nous nous excusons si nous ne sommes pas arrivés à notre but et si même nous avons mêlé quelques questions ou problèmes en cours de route.

En quelques lignes, pour nous, grâce à Rodin, nous l'avons vu clairement, l'art est lié à l'amour. Mais l'amour n'est pas que la sexualité, c'est le démon dont Platon parlait, et qui, nous lançant sur le chemin de la maïeutique, de la philosophie, de la création selon l'esprit quelle qu'elle soit, nous pousse à aller vers Dieu en l'attestant.

Freud et M. Lalo nous semblent envisager le problème en allant par trop du côté de la matière. Il y a aussi l'esprit. L'art ne serait pas du reste lié à la sexualité selon les rapports qu'y voit Freud. M. le Professeur Perrens nous parlait, dans un de ses cours, de plusieurs observations de sujets dont tout désir sexuel était tombé et chez qui la chute de la sexualité avait été de pair avec la perte de tout intérêt artistique, qu'ils avaient très vif auparavant. Et M. Hesnard, spécialiste de la psychanalyse, nous écrivait, en fin d'une lettre qu'il nous fit l'honneur de nous adresser à propos de notre thèse : « Je considère la sculpture comme un art plus sain que les autres et très solidement rattaché au réel. La sexualité y éclate, mais sous sa forme sublime, c'est-à-dire entièrement différente de l'appétit sexuel brut, voire même en antagonisme avec lui. »

En concordance avec nos idées M. A. Rousseaux, dans *Âmes et Visages de XX^e siècle*, écrit à propos de *la Rancône*, de Beaudelaire :

LA RANÇON

L'Homme a, pour payer sa rançon,
Deux champs au tuf profond et riche
Qu'il faut qu'il remue et défriche
Avec le fer de la raison;

Pour obtenir la moindre rose,
Pour extorquer quelques épis,
Des pleurs salés de son front gris
Sans cesse il faut qu'il les arrose.

L'un est l'Art, et l'autre l'Amour.
— Pour rendre le jugē propice
Lorsque de la stricte justice
Paraîtra le terrible jour,

Il faudra lui montrer des granges
Pleines de moissons et des fleurs
Dont les formes et les couleurs
Gagnent le suffrage des anges.

« ... Le poète qui a traversé d'un regard si pénétrant notre univers exprime ici, avec une intense brièveté, la condition de l'homme dans une civilisation qui, malgré tout, est encore la nôtre : celle qui est ordonnée par le christianisme. Du Rachat au Jugement, en passant par la liberté de la raison, on pourrait dire que tout est là, de ce qui, dans le dogme, engage de la façon la plus pressante et la plus constante l'existence humaine. Avec, en outre, le rappel impérieux des deux grands devoirs par lesquels l'homme peut répondre à son destin de créature d'élection :

» L'Art et l'Amour, qui ne sont qu'un seul et même devoir au fond, l'art n'étant qu'une forme de l'amour chez certains êtres privilégiés. Dans ces vers, on peut dire que Beaudelaire

donne une parfaite réplique aux plus hautes définitions que l'Art a reçues d'autres poètes catholiques, de Dante par exemple, à l'épisode sublime du purgatoire, où les lumières de Virgile s'effacent devant le pouvoir de Béatrix. »

Et nous rappellerons *les Phares*.

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*,
Sont un écho redit par mille labyrinthes,
C'est pour les cœurs mortels un divin opium.

.....

Car c'est vraiment Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité.

C. — *Quelques dernières remarques.*

Rodin est-il un isolé ?

Taine, dans sa *Philosophie de l'Art*, suite de conférences faites aux Beaux-Arts et réunies en deux volumes, oppose l'homme antique à l'homme moderne, l'homme équilibré et sage à l'homme insatisfait, au héros incompris, au malade du siècle. Et, pour Taine, le christianisme, la liberté apportée par la Révolution, l'adoucissement de la vie matérielle dû à la machinerie et à la science, l'adoucissement général des mœurs, sont les causes profondes de ce malaise de l'homme moderne.

« Toutes les barrières qui servaient de garde-fou aux esprits étant ôtées, il se donne carrière dans le vaste champ vague qui s'ouvre devant ses yeux. Ses curiosités et ses ambitions, devenues surhumaines, s'élancent vers la vérité absolue et le bonheur infini. Ni l'amour, ni la gloire, ni la science, ni le pouvoir, tels que nous les trouvons dans ce monde, ne peuvent le satisfaire, et l'intempérance de ses désirs, irritée

par l'insuffisance de ses conquêtes et par le néant de ses jouissances, le laisse abattu sur les ruines de lui-même, sans que son imagination surmenée, affaissée, impuissante, puisse lui représenter l'au-delà qu'il convoite et je ne sais quoi qu'il n'a pas. Ce mal a été nommé la maladie du siècle; il y a quarante ans qu'elle était dans toute sa force, et, sous la froideur apparente ou l'impassibilité morne de l'esprit positif, elle subsiste encore aujourd'hui.

» Vous trouverez des symptômes analogues (aux lettres) dans l'art du dessin, si vous observez leur style fiévreux, tourmenté ou péniblement archéologique, leur recherche de l'effet dramatique, de l'expression psychologique et de l'exactitude locale, si vous remarquez la confusion qui a brouillé les écoles et gâté les procédés, si vous faites attention à l'abondance des talents qui, secoués par les émotions nouvelles, ont ouvert des routes nouvelles, si vous démêlez le profond sentiment de la campagne qui a suscité une peinture originale et complète du paysage. »

Taine fait donc remonter ce déséquilibre de l'homme au romantisme et il le reconnaît dans le positivisme lui-même.

Le père Sanson, il y a quelques années, signalait tout particulièrement ce mal, cette maladie du siècle qu'il nommait l'inquiétude humaine.

Il semble donc, comme notre esquisse de l'époque en laquelle vécut Rodin pouvait le faire prévoir, que le grand sculpteur ne fut pas seul en proie au tourment, à la maladie du siècle, à l'inquiétude humaine.

Quelques noms symbolisent cette inquiétude, qui semble bien être en chaque homme : Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Claudel en sa jeunesse, F. Mauriac, Rivière, Fournier, Verkade, van Gogh, Gauguin, Rodin, Mlle C. Claudel.

Et nous pensons que le Père Sanson posa et résolut le problème d'une façon beaucoup plus profonde que Taine. Nous citons la table du volume qui réunit ses conférences; elle est suggestive, et en quelques lignes elle exprime l'essence de ce malaise de l'homme, de ce tourment, de cette maladie du

siècle, de cette inquiétude, et elle montre le chemin du repos :

Jésus-Christ et Jésus-Christ crucifié.

Le fait de l'inquiétude humaine.

La cause de l'inquiétude et le problème qu'elle pose.

La solution du problème par une fin de non-recevoir.

La solution par une organisation sociale terrestre et temporelle.

La solution par la science et la philosophie.

L'inquiétude humaine apaisée par la prière.

L'inquiétude humaine apaisée par le repentir.

L'inquiétude humaine apaisée par la pénitence dans l'épreuve.

L'inquiétude apaisée par la juste appréciation des biens d'ici-bas.

L'inquiétude apaisée par la vue du juste souffrant.

Les causes invoquées par Taine ne sont que des causes secondes, elles sont peut-être à la base d'une recrudescence du mal, mais non à sa source propre. Cette source c'est pour nous la pensée de l'homme, pensée qui lui fait constater tous les manques qui l'entourent et tous ceux inhérents à lui, et en particulier l'écoulement de sa propre vie auquel se rattache le mystère double de son origine et de sa fin, le mystère de sa dualité, de sa part d'esprit et de sa part de chair.

Parler de l'équilibre antique ne répond à rien, selon nous. Il faudrait préciser en quel moment du temps et sur quel point de l'espace grec on place cet équilibre, ce bonheur, cet âge d'or, fait d'harmonie et de sagesse.

Eschyle, Sophocle, ne nous semblent pas plus dans le domaine du bonheur que le Dante, Shakespeare, Goethe. Platon mène à Plotin et a déjà beaucoup de ses idées de renoncement, de « mortification » de la chair, pour la suprématie de l'esprit. La statuaire antique est un exemple typique de ce que des schémas, des figures peuvent induire en erreur. Cette statuaire va de la période archaïque à la période alexandrine en passant par Myron, Polyclète, Phidias, Scopas, Lysippe et Praxitèle, avant lui. Mêler tous ces noms, les

réunir en un seul, Phidias par exemple, ne signifie rien, d'autant plus que les œuvres grecques que nous possédons ont été remaniées par les Romains et que l'on est certain de presque aucune attribution. Et aucun grec ne faisait de l'art pour l'art ou ne se bornait à la forme. Phidias par l'écorce voulait traduire la divinité. Rodin par l'écorce a traduit la vie intérieure de notre temps. Il se peut qu'en ces temps modernes il y ait une recrudescence d'inquiétude, mais dès qu'il y a eu un homme sur terre avec sa pensée, avec la possibilité de connaître ce qui l'entourait et lui-même, avec la notion d'une vie limitée, avec l'ignorance de son origine, de sa fin, il y a eu un être inquiet, double, matière et esprit, ayant en lui le signe de l'absolu, ne serait-ce que dans le désir ardent d'éternité, d'immortalité.

Nous pensons que ce primordial, le relatif et l'absolu, est donc à l'origine de toute création, comme nous avons cherché à l'expliquer.

Il est bien évident que nous faisons une large part à d'autres modes de création : création par associations de formes; création par plaisir pur de créer; création en laquelle l'artiste est conduit, dirigé, par la matière plutôt qu'il ne la dirige; création par amusement; création en relation avec l'inconscient dynamique, étant l'effet des forces qui s'y agitent; création par sexualité extrafamiliale; création à la suite d'une hérédité chargée; création pour se purger, se débarrasser. Mais pour nous la création artistique est surtout liée au « relatif et à l'absolu », aux quatre relatifs et à l'unique absolu, selon ce que nous en avons dit. Il est évident que ce mécanisme du « relatif et de l'absolu » explique la source, le départ de l'élan créateur, puis le besoin de « la concrétisation » d'un absolu atteint en l'artiste à partir de ce départ dans le relatif. Ceci étant, toutes les facultés de l'homme entrent en jeu, la pensée, la volonté, l'affectivité.

Si l'on nous fait le reproche ou la remarque que J. de la Vaissière faisait à la psychanalyse de Freud du Vinci, à savoir que nous ne faisons que constater ce qui est et non

montrer cela seul qui pouvait être, nous répondrons avec l'aide de Claudel : « Chaque homme a été créé pour être le témoin et l'acteur d'un certain spectacle, pour en déterminer en lui le sens », et de M. J. Madaule (qui fut notre professeur d'histoire et de géographie au lycée de Poitiers) : « Chaque homme a une vocation déterminée. Cette vérité générale se vérifie mieux encore dans l'âme d'un artiste que dans celle d'un homme ordinaire. Quand on ne se laisse pas éblouir par la magnificence du décor et l'éclat extérieur de la matière, on trouve qu'au fond chaque grand artiste n'avait qu'une seule chose à dire, un seul témoignage à porter. »

Et il semble bien que pour Rodin ce fut le témoignage de l'esprit lié à la matière qu'il eût à porter.

Ainsi, en concordance avec l'esprit de notre thèse, nous voyions l'autre jour *l'Enfant prodigue* sur la couverture d'une nouvelle revue catholique, *Revivre*, dirigée par l'auteur de *l'Inquiétude humaine*, le Père Sanson.

L'esthétique, comme toujours elle le fait, nous a amené à l'éthique, car la métaphysique, le problème de l'esprit et de la matière, rejoint bien la morale, — et la médecine et le médecin, pensons-nous.

Il nous semble, en effet, que le médecin, qui sans cesse approche la mort, qu'elle soit l'effet de l'âge ou qu'elle soit l'effet d'une bataille perdue par lui, ne peut se désintéresser de la métaphysique. Si, en effet, plus qu'un autre il est amené à méditer sur la vie et la mort, plus qu'un autre il est appelé à réconforter, à apaiser par la bonne parole comme par le bon remède. Et il nous semble que, en dehors de la liberté propre à chacun de résoudre le problème de l'esprit et de la matière selon son être, le médecin ne peut pas se passer d'une connaissance des remèdes de l'âme.

Le médecin ne peut pas se passer, pour ses malades, pour ses mourants, pour ceux qui demeurent dans la douleur du disparu, de la métaphysique et de la religion, même s'il ne croit pas à la valeur du remède, car de même, chaque jour, ne

tente-t-il pas le remède incertain pour les maux physiques quand le mal dépasse les connaissances actuelles ?

Et, en laissant délibérément toute métaphysique de côté, la psychologie ne peut être abandonnée par le médecin. Or, notre essai de travail a été une tentative d'explication à partir de la psychologie. Nous pensons, du reste, qu'à un certain moment, le mécanisme du relatif et de l'absolu jouant dans la création amoureuse rejoint entièrement la médecine. C'est le moment où les images voluptueuses atteignent leur maximum d'intensité en l'artiste, moment où elles vont se transmuier en un élan créateur.

Or, nous rejoignons là l'art érotique, la sexualité, et c'est un vaste champ, pensons-nous, dans lequel le médecin doit bien souvent avoir à intervenir.

De même, en ce qui concerne le mécanisme du relatif et de l'absolu jouant dans la création liée à une méditation sur la mort, il y a un temps d'équilibre qui effleure l'obsession, la mélancolie, l'angoisse.

Enfin, nous avons parlé de la possibilité que peut-être le médecin pourrait avoir de guider vers l'art des érotomanes, des maniaques, des pervers; en les élevant peu à peu d'un art pseudo-érotique à un art érotique lui-même, puis à l'art réel et complexe comme l'homme et dépassant de beaucoup toute sexualité.

Nous pensons donc sincèrement que notre modeste tentative de travail est bien en rapport avec notre profession de demain, à laquelle nous allons avoir l'honneur d'appartenir.

Vu : *Le Doyen,*

C. SIGALAS.

VU, BON A IMPRIMER :

Le Président,

P. MAURIAC.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Bordeaux, le 23 novembre 1932.

Le Recteur de l'Académie,

A. TERRACHER.

BIBLIOGRAPHIE

- ARNOU (R.). — Le désir de Dieu dans la philosophie de Plotin.
(Thèse) (Alcan.)
- BAUDOIN (C.). — Psychanalyse de l'art. (Alcan.)
- BÉNÉDITE (L.). — Rodin (Rieder).
- DAUDET (L.). — L'Hérédo. (Nouvelle librairie nationale.)
— Le Rêve éveillé. (Grasset.)
- DELACROIX (H.). — Psychanalyse de l'Art. (Alcan.)
- FAUCONNET (A.). — L'esthétique de Schopenhauer. (Thèse.)
- FREUD (S.). — Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci. (Gallimard.)
- GRAPPE (G.). — Catalogue du Musée Rodin, 1929.
- HESNARD (A.). — La Psychanalyse. (Stock.)
- Histoire de l'art français de la Révolution à nos jours. (Librairie de France.)
- LALO (C.). — La beauté et l'instinct sexuel. (Flammarion.)
- MADAULE (J.). — L'exigence de Dieu dans l'œuvre de P. Claudel.
(Vigile, 2^e cahier, 1930.)
- MAUCLAIR (C.). — Auguste Rodin. (La Renaissance du Livre.)
- MICHEL (A.). — Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. (Colin.)
- PLATON. — Ion, Protagoras, Le Lysis, Le Banquet, Phèdre.
- PLOTIN (Bréhier). — Du beau. De la beauté intelligible.
- PICARD (C.). — La sculpture antique. (Laurens.)
- PICARD (J.). — Essai sur les conditions positives de l'Invention dans les sciences.
— Essai sur la logique de l'invention dans les sciences. (Thèse.)

- RILKE (R. M.). — Auguste Rodin. (Emile Paulé.)
RIOTOT (L.). — Rodin. (Alcan.)
ROBIN (L.). — La théorie platonicienne de l'amour (Thèse) (Alcan.)
RODIN (A.). — Les cathédrales de France. (Colin.)
— L'Art. Entretiens réunis par P. Gsell. (Grasset.)
SANSON (P.). — L'inquiétude humaine. (Spès.)
SERTILLANGES. — Les sources de la croyance en Dieu. (Perrin.)
TAINÉ. — Philosophie de l'Art.
TIREL (M.). — Rodin intime ou l'envers d'une gloire. (Edition du Monde Nouveau.)
TOLSTOÏ. — Qu'est-ce que l'art ?
VAISSIÈRE (J. de la). — La théorie psychanalytique de Freud. (*Arch. de phil.*, t. VIII).
VALÉRY (P.). — La création artistique. (*Bull. de la Soc. franç. de phil.*, janv. 1928.)
VERKADE (Dom W.). — Le tourment de Dieu. (Rouart.)
WENCELIUS (L.). — La philosophie de l'art chez les Néoscholastiques de langue française. (Alcan, 1932.)

